

И. Д. САБЛИН

ПРОБЛЕМА
КЛАССИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ
ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

И. Д. САБЛИН

**ПРОБЛЕМА КЛАССИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ**

Санкт-Петербург

ООО Издательский дом «Петрополис»

2015

УДК 75.01

ББК 85.14

Рецензенты:

кандидат искусствоведения *А. А. Бобриков*

профессор кандидат искусствоведения *А. В. Степанов*

И. Д. Саблин. Проблема классической картины в отечественном искусствоведении / Российский институт истории искусств; ООО Издательский дом «Петрополис». – СПб., 2015. – 492 с., ил.

Монографическое исследование И. Д. Саблина посвящено феномену классической картины, который рассматривается в своеобразном преломлении: в русской живописи академического и натуралистического направлений XIX в. и в текстах об отечественном искусстве преимущественно советского периода. Особое внимание уделено методологии анализа живописной композиции. Автор опирается на традиции германоязычной науки – труды Т. Хетцера, Х. Зедльмайра, К. Бадта, М. Гозебруха. Предпринимается попытка и в русском искусстве прозреть общечеловеческие истины и катастрофы. В работе рассматриваются опыт создания «сверхкартины» («Явление Мессии» А. Иванова); система жанров (через пейзаж и натюрморт) и наконец понятие трагического в русском искусстве (на примере личной трагедии П. Федотова и коллективной – В. Сурикова). Методологический труд Саблина будет интересен специалистам и всем интересующимся историей живописи.

Редактор *Ю. М. Зислин*

Верстка: *И. А. Громова*

Корректор *С. П. Минин*

Подписано в печать 07.10.2015. Формат 70x90 1/16.
Объем 30 уч.-изд. л. Тираж 1000 экз. Гарнитура Book Old Style

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-202-4

ISBN 978-5-9676-0730-1

© РИИИ, 2015

© И. Д. Саблин, 2015

© ООО ИД «Петрополис», 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

В поисках несуществующих исследований	4
--	---

ВВЕДЕНИЕ

История искусства как история искусствознания	17
<i>Пример 1.</i> Случай Хайдеггера	32
<i>Пример 2.</i> «Пир в доме Симона Фарисея»	38
<i>Приложение 1.</i> О роли антиномий в изучении изобразительного искусства	42
<i>Приложение 2.</i> Варианты интерпретации картины	49

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Анализ одной картины	57
<i>Отступление 1.</i> Время в искусстве	67
<i>Пример 3.</i> «Пиета» П. Веронезе	72
Версия Алпатова	81
Версия Алленова	86
Алпатов об Иванове в его отношении к старым и новым художникам	112
Алленов и пространство картины	116
Моя версия	132
<i>Отступление 2.</i> Далекое – близкое	136
<i>Пример 4.</i> Две картины – «Мадонна канцлера Роллена» Ван Эйка и «Мадонна со св. Лукой» Рогира ван дер Вейдена	149
<i>Отступление 3.</i> Правое – левое	156
Примеры близких композиционных решений	167
Возвращение. Снова «Пир в доме Симона Фарисея»	186

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Размышления о пейзаже – размышления о натюрморте	193
<i>Пример 5.</i> «Снятие с креста». Версии Рубенса и Рембрандта (ГЭ)	302

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Трагическое в русском искусстве. Редактор Е. П. Щеглова	307
<i>Отступление 4.</i> О пользе двусмысленности	317
Федотов	341
Суриков	392
Архитектурный экскурс 1. Красная площадь	457
Архитектурный экскурс 2. Медный всадник	463

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	490
-------------------	-----

Перевод цитат	492
----------------------	-----

ПРЕДИСЛОВИЕ

В ПОИСКАХ НЕСУЩЕСТВУЮЩИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Обычно в предисловии к книге речь идет о том, что содержится в ней, мне же хочется начать с того, чего в этом исследовании, к сожалению, нет и быть не может.

По существу, оно соединяет в себе три разных исследования, приблизительное представление о форме и содержании которых, а главное, острое желание, если не написать, то хотя бы *прочитать* сочинения такого рода (написанные кем-то другим, однако с близких позиций), пусть и присущи автору настоящего труда, все же не делают появление таких исследований в современных условиях возможным. Потому речь здесь должна идти лишь о весьма приблизительной компенсации этих трех (кто знает, быть может, даже большего числа) *отсутствующих монографий* с помощью некоего довольно несовершенного текста. Три направления, которым следовало – в иных, близких к идеальным условиям – посвятить эти воображаемые книги, охватывают столь обширный круг научных проблем, что их написание стоило бы поручить авторскому коллективу или, лучше, не связанным друг с другом, творящим в разное время в разных местах авторам! Но это не более чем наивная фантазия. В отсутствии хотя бы слабой надежды на появление чего-то подобного автор пытается предложить свои пути решения проблем, стоящих перед наукой, независимо от того, сознает их кто-нибудь еще или нет. Что же это за направления и проблемы, лишь частичному решению которых посвящена настоящая книга?

1. История отечественного искусствознания

Отсутствие каких-либо, пусть приблизительных и осторожных попыток заполнить эту лауну поистине потрясает и требует, быть может, отдельного исследования, с тем чтобы объяснить причину полного безразличия исследователей к собственному прошлому. Ведь речь идет именно об освоении (и осмыслении) наследия нашей науки, т. е. всего того, что создано в рамках нашей культуры и на нашем языке.

Даже безоглядно критическое отношение к достижениям советского искусствознания, шире: всей гуманитарной мысли (в котором логично заподозрить наших современников) такого безразличия не извиняет. Ведь и негативный результат многолетней исследовательской деятельности заслуживает внимания, а неприятие всего произведенного здесь корпуса науч-

ных текстов лишь в том случае оправдано, если современный автор, сторонник такого радикального подхода, не отворачивается от традиции, влияние которой он все равно не смог бы преодолеть (даже сменив язык своих исследований), но, пристально вглядываясь во все трагические перипетии недавнего и давнего прошлого, пробует разобраться, почему сделано было так мало и так плохо. Не поняв причин такой ситуации, он и сам не сможет избежать все тех же ошибок. Наоборот, результатом подобного изучения могло бы стать открытие каких-то, предположим, незаслуженно забытых и потому воспринимаемых теперь как маргинальные направлений нашей науки, достижения которых можно было бы попытаться развить в новых исследованиях. По крайней мере, надежда на возвращение на некогда напрасно оставленные пути должна быть всяко сильнее совсем уж утопических попыток, затоптав местную убогую растительность, попытаться привить на нашей почве чужие, пускай и прекрасные формы.

Автор, впрочем, не готов сразу же указать на какие-то примеры «неведомых шедевров» научной мысли, он лишь теоретически допускает их существование, полагая, что даже неудача их поиска все же ценнее отрицания традиции а priori. Но ведь такого историографического труда пока еще нет, и, что важнее, его создание не может стать целью данной книги. Потому бессмысленно требовать ответа на только еще смутно обозначенный, не до конца даже автором настоящего текста понятый вопрос. Быть может, автор полемизирует здесь в первую очередь с самим собой (т. е. с собственным высокомерием по отношению к трудам предшественников), ибо не кажется, что отсутствие работ такого рода объяснимо увлечением «чуждыми формами». Если бы вместо несовершенных творений нашей прежней науки теперь, на переломном этапе отечественной истории, популярными вдруг повсеместно стали труды классического немецкого или современного американского искусствознания!¹ Но об этом нет и речи. Стало быть, любая традиция исследователям неинтересна, труды предшественников используются только сугубо утилитарно (для извлечения фактического материала), их достижения и недостатки остаются неотрефлексированными. Почему?

¹ Не сказать, однако, что на этом направлении ничего не сделано (см., например: Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX в. М., 2005; Ванеян С. С. Пустующий трон: Критическое искусствознание Х. Зедльмайра. М., 2004; Шестаков В. П. Трагедия изгнания: Судьба Венской школы истории искусств. М., 2005), но эти попытки обречены на неудачу, потому что в них слишком хорошо заметно желание авторов, отбросив свою традицию, спешно овладеть какой-то чужой.

Отбросив предположение о презрении к собственной научной традиции, принесенной в жертву достижениям иных школ, я еще меньше могу согласиться с указаниями на какое-то внешнее давление (запрет заниматься всегда чересчур политизированной историей науки) и даже на инерцию ученых, привыкших к такого рода давлению, иными словами, готовых трудиться, не оглядываясь на предшественников. Ибо давно уже произошла необходимая смена поколений, а работ, освещающих хотя бы какой-то спектр истории наук о культуре в нашей стране, более того, работ, которые бы произвели хотя бы минимальное воздействие на современную научную мысль, все нет. Видимо, здесь имеют место какие-то глубинные причины, связанные с недооценкой учеными роли историографии во всех без исключения гуманитарных науках, с представлением об истории науки как о чем-то совершенно второстепенном, подобном, например, истории географических открытий (не говоря уже об истории точных наук), где результат важнее процесса, т. е. обстоятельства и условия совершения открытий никак на их теперешний статус не влияют. Исключительная сложность историографической проблематики требует особого раздела, который будет ниже.

Пока предложу необходимое ограничение *проекта* исследований такого (первого) рода, который положен в основу данной работы, т. е. уточню, каких именно монографий мне особенно не хватает, следствием чего и стал данный текст (как указано выше, призванный *частично* компенсировать их отсутствие). Думаю, как бы тесно ни были связаны между собой различные науки о культуре (через феномен художественного творчества и т. п.), ни у кого не вызовет возражений ограничение понятия «научная традиция» искусствоведением в узком смысле слова, т. е. исследованиями изобразительных искусств и архитектуры (но и к архитектуре я собираюсь обращаться лишь в редких случаях). Хронологически наиболее интересны достижения научной мысли, относящиеся к XX в. В XIX столетии наука еще не вполне сложилась, а достижения XXI в. оценивать пока рано.

2. Новая история русского искусства²

Речь идет о решительном пересмотре существующих представлений уже не об отечественном искусствознании, но об ис-

² Исследование А. А. Бобрикова (Другая история русского искусства. М., 2012) вышло после окончания работы над данным текстом. То, что оно почти идеально выполняет поставленную здесь задачу (но достаточно ли для ее решения одной книги?), не опровергает мои построения, а лишь вселяет надежду, что и две другие задачи, обозначенные в Предисловии, будут столь же убедительно разрешены.

кусстве, проще говоря, о критическом осмыслении принятой в нем системы ценностей. Конечно, в данном случае не приходится говорить о нехватке работ, скорее об устаревшем характере сформулированных в них и все еще господствующих представлений.

Сознавая опасность «сенсационных разоблачений», автор все же находит крайне странным, что многолетняя традиция обособленного рассмотрения русской живописи и архитектуры (обусловленная некогда политически) и в наши дни остается в силе. Самое банальное поверхностное сравнение произведений отечественного искусства с их зарубежными аналогами остается для подавляющего большинства исследователей невозможным. Их, по всей видимости, пугает необходимость формирования новых представлений, которая неизбежно встанет перед ними вслед за таким сопоставлением – и вследствие такого сопоставления. Прежние ценности падут, новые же потребуют слишком больших (в особенности для иных инертных умов) усилий. Впрочем, речь ведь не идет только о «низвержении идолов», о доказательстве ничтожности достижений русского искусства, оцененных наконец-то «по гамбургскому счету». Написание какой-либо монографии с целью разоблачения «мифа о великом русском (изобразительном) искусстве» – такая задача шокирует не только своей «непатриотичностью», но и каким-то сущностным глубинным абсурдом. Существуют, впрочем, проблемы, действительно нуждающиеся в решении, и первым шагом стало бы изучение историографии, т. е. поиск ответа на вопрос, когда и при каких обстоятельствах сформировались все эти устойчивые представления (неважно, принимаем мы их или нет). Сравнения с зарубежным искусством – по времени как близким, так и далеким – необходимы, но несмотря на кажущуюся простоту, осмысленными они могли бы стать только на следующем этапе.

Все же нельзя не удивиться неизменности тех восторженных оценок, что звучат у нас по отношению к русскому изобразительному искусству буквально всех эпох и стилей, почти в полном согласии с известными словами графа Уварова о русской истории! Такая безоглядная апологетика, действительно, не позволяет увидеть многих существенных проблем, ведь формулирование каких-либо вопросов, обращенных к истории искусства, предполагает и сомнение, и неудовлетворенность, и ощущение недостатка. Проще говоря, один из самых простых по форме вопросов: почему у нас не было чего-то, – предоставляющий поистине бездну возможностей и для исследований, и для дискуссий, предполагает, однако, изначально-

ное допущение, что у нас (как и в любой другой национальной культуре) может чего-то не быть. Такая констатация недостатка, следовательно, не повод унижить отечественную культуру, тем более, не повод посмеяться над ее ущербностью, но основа всякого серьезного рассуждения и исследования. Не менее интересно может быть изучение причины какой-нибудь неудачи, понапрасну потраченных усилий и т. п.

Кажется, для истории русского изобразительного искусства наибольший интерес представляет проблема классической картины, не случайно вынесенная в заглавие данного труда.

Классическая картина, а равно и классическое искусство, подобно многим другим общепринятым понятиям, встречающимся в самых разных отделах гуманитарных наук и порой при переходах между ними плавно меняющим значения или хотя бы оттенки значений, не может тотчас же получить исчерпывающего определения, хотя бы в парадоксальной форме³. Правильнее было бы признать, что целый комплекс разнообразных представлений, доступный всем, кто обладает хоть какими-то познаниями в области истории искусства, пусть и принимающий поначалу расплывчатый неясный образ, иными словами, набор ассоциаций, вызываемый этим, как и целым рядом других таких же понятий (как то: авангард, барокко), – вот образ, заменяющий собой «железное определение», требование которого пока едва ли уместно.

Но и в дальнейшем – в основном тексте – будет предложено отнюдь не определение, а лишь своего рода очерчивание круга проблем, подводимых под это хорошо всем известное словосочетание: классическое искусство. Пока замечу, что основной трудностью изучения истории русского искусства допустимо считать как раз *отсутствие* здесь искусства классического, которое хотя и с большим опозданием, но пытались у нас привить начиная с Петровской эпохи и до начала XX в. Не следует сужать эту проблематику, отождествляя такие попытки с академизмом или Академией, т. е. научно-образовательной институцией, так как классическое искусство, конечно, шире и сложнее. Оно возможно без академий, как и

³ Книга «Картина классической эпохи», о которой здесь еще пойдет речь, посвящена XVII в., следовательно, в ней отождествляются понятия «классика» и «барокко». С другой стороны, для ученых, мыслящих более традиционно, скажем, для Г. Вельфлина (См.: *Вельфлин Г. Классическое искусство: Введение в итальянское Возрождение*. М., 2004), настоящей классикой в изобразительном искусстве было, конечно же, Высокое Возрождение. Стоит отметить также радикальный взгляд Р. Куна на все ту же проблематику *классического* в искусстве, который будет рассмотрен далее.

академии без него. Так что предметом исследования должны стать не какие-то пороки (неэффективность) академического воспитания в России, но отсутствие произведений, сопоставимых с высочайшими достижениями зарубежного искусства, которые могли появиться как в академической системе, так и вне ее. Но не появились.

Впрочем, как раз прежде основания Академии в России можно было сослаться на недостаток информации, а как следствие, на непонимание необходимости переориентации русской культуры, еще сравнительно недавно, в эпоху Рембрандта, довольствовавшейся Симоном Ушаковым! Плохо это или хорошо, но частичное использование достижений западноевропейского искусства в России в XVII в. уступило место его активному внедрению, которое, впрочем, довольно долго носило поверхностный характер. Во второй половине XVIII в. интенсивность освоения западного искусства значительно возросла, результаты же остались все такими же ничтожными. И XIX столетие качественных изменений не принесло.

Важная оговорка: на этом этапе становится ясным, почему такое (гипотетическое) исследование следует ограничить одним изобразительным искусством, исключив – точнее, подвергнув самостоятельному, по иным каким-то принципам организованному рассмотрению, – архитектуру (за пределами данного текста). Здесь переориентация прошла безболезненно и увенчалась огромным успехом, так что довольно скоро не только средний уровень западноевропейского зодчества, но и его вершинные достижения стали доступными и в России – в работах как русских мастеров, так и их иностранных коллег, длительное время живших и творивших в нашей стране. Чего-то подобного можно было ожидать и от изобразительного искусства, так что отсутствие в нем сопоставимых достижений поистине удручает.

В том, что касается среднего уровня, в XIX в., пожалуй, русское и западноевропейское искусство сближаются. Но мастеров, сопоставимых с Делакруа, барбизонской школой, Констеблем или Тернером – которых можно рассматривать если и не в качестве «последних классических художников» (так как с этой стороны установить границу явления довольно сложно), то, по крайней мере, тех, кто завершает некий важный его этап, кто творит накануне великих перемен, настоящей революции Современного искусства, – в России не было. И вопрос «почему», хотя и может подтолкнуть к интереснейшим рассуждениям, как таковой, обречен остаться без ответа (подобно столь же бессмысленному вопросу, почему европейское искусство родилось когда-то в Греции, а не где-либо еще

или почему классических художников не было, к примеру, в Скандинавии). Правильнее поставить иной, более тонкий и менее оскорбительный для национальной гордости вопрос об *обстоятельствах*, при которых предпринимались попытки создания классического искусства в России, и о *деталях* постигнутой таким образом неудачи. То есть вопрос «как именно» важнее вопроса «почему». Отвечая на первый вопрос, можно привести развернутые обоснования пока еще только объявленной, не доказанной неудачи классического искусства, объяснив читателю, в каком именно отношении русские художники уступали своим лучшим зарубежным коллегам. Объяснить, чего в их творениях не хватает мне.

Из всего вышесказанного следует, что не эпоха успехов и достижений мирового масштаба в русском изобразительном искусстве (т. е. авангард в начале XX столетия), но именно период неудач – XIX в. должен стать объектом исследования тех, кто хотел бы получить обновленный взгляд на отечественную историю искусства. Стало быть, это *гипотетическое исследование* номер 2 стоит ограничить второй половиной XVIII–XIX в., захватив, наверное, еще самое начало века XX. Это время, когда Академия художеств играла в русском изобразительном искусстве ведущую роль, однако, как уже отмечалось, изучать следует не ее (как институцию), но, в первую очередь, весьма несовершенные результаты усилий отдельных ее выучеников, их картины и рисунки.

В порядке *компенсации* (многократно упомянутой) **невозможности написания** в существующих условиях и этой монографии в данной работе предлагается анализ одного произведения русского искусства, явившегося миру в поистине критический для всей классической традиции момент. Упомянутый ранее канун художественной революции в Западной Европе, а возможно, смерть классического искусства совпали с одной из самых ярких попыток (и неудач!) в истории русской культуры на пути создания классической картины. Раскрыть всю важность и трагизм этого события возможно, как я полагаю, только опираясь на *мнения предшественников*, изучение которых служит основой развернутого анализа произведения – в не меньшей мере чем вдумчивое взглядывание в сам этот художественный объект. Но от такого рассмотрения необходимо будет перейти к третьему этапу, к столкновению с третьим кругом проблем, из которого в иных условиях могла бы родиться еще одна монография.

3. Изучение феномена классической картины

Наивно и нелепо было бы говорить в данном случае о *недостатке* исследований – проблема скорее в их избытке, объек-

тивно порожденном неисчерпаемостью темы. Но, следовательно, всякое новое исследование на этом направлении следует только приветствовать. Если автор такой новой работы хоть в какой-то мере владеет научной традицией, он сможет избежать клише и хотя бы попытается предложить нечто оригинальное, свое. Речь здесь идет, конечно, тоже о **воображаемом авторе идеальной монографии**, в отсутствие которого (и которой) я публикую собственные наброски, неотделимые от двух вышеизложенных тем, более того, естественным образом из них вытекающие. Как постановка вопроса о трудностях отечественного искусствознания приводит к вопросу уже о трудностях отечественного искусства, так и указание на неудачу попыток создания классического искусства в России как основную интригу истории отечественного искусства приводит к постановке вопроса о *сущности* классического искусства, иными словами о том, что понимается здесь под тем явлением, отсутствие которого в рамках нашей культуры предлагается осмыслить.

Повторю, до написания такой идеальной монографии ни у кого не может быть удовлетворительного ответа на этот вопрос – коль скоро мы в начале пути, не в конце. И емкое определение здесь вряд ли нужно, скорее речь идет о формировании собственного взгляда на проблему, уже ставшую объектом усилий стольких ученых во всем мире, в результате же могло бы появиться само это идеальное исследование или хотя бы набросок, который и заключен в данной (вполне реальной) книге. Таким образом, вслед за А. Шопенгауэром⁴ я мог бы свести смысл моего представления о классическом искусстве ко всей *ненаписанной* монографии от первой до последней ее страницы либо к примерно трети (ведь существует еще два других изложенных выше проекта) уже *написанной*.

Пока ограничусь указанием на то, что хотя начало классического искусства ознаменовано обращением к античности в XV в., одним из многих отличий нового искусства от его древних прообразов является появление ярко выраженного индивидуального начала – художников не только с именами, но и с биографиями, если хотите, с личными мифологиями. Этого не было ни в Древней Греции и Риме (за ничтожными исключениями), ни в Средние века. Индивидуальность художника как коррелят индивидуальности законченного (ограниченного в пространстве, т. е. хотя и не сразу, но все более обособляемого

⁴ «То, что она (книга – И. С.) должна сообщить, заключается в одной-единственной мысли. И тем не менее, несмотря на все свои усилия, я не мог найти для ее изложения более короткого пути, чем вся эта книга» (*Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1999. Т. 1. С. 4*).

от архитектуры, с ее претензиями на синтетизм) произведения искусства, этой поистине «вселенной в миниатюре» – вот центральное явление нового искусства, остающееся неизменным и поныне. Где же тогда конец такого искусства? Ведь никто не станет утверждать, что эпоха, начавшаяся в XIV–XV вв., продолжается без каких-то резких изменений и по сию пору. Что за грань отделяет его от следующего этапа – искусства *Современного*?

По всей видимости, верхней границей классического следует считать нечто более тонкое и сложное, нежели то пришествие ярко выраженных индивидуумов в искусство, что служит ему нижней границей. Столь простое начало не предвещало такого сложного конца! И все же он наступил, приняв форму постепенного отказа от того комплекса средств, что обеспечивал *индивидуальность* (обособленность) произведения искусства, пусть это событие и не сразу повлекло за собой отказ от самой этой обособленности отдельного произведения. Но как раз новые средства создания картины, новый язык форм, новые техники и медиа и рассматривают прежде всего в качестве основного признака Современного искусства.

Если провести границу где-нибудь между Э. Делакруа и импрессионистами, станет заметно, что внешним проявлением революционных изменений становится внезапно резкое сокращение числа действительно выдающихся индивидуальностей. Пожалуй, Делакруа в определенный момент остается *единственным великим художником*; неудивительно, что и творчество его в большей степени обращено в прошлое, где только и можно найти конгениальных ему мастеров. В такой ситуации Гегель имел все основания говорить о преодоленности искусства⁵ – впрочем, как это уже неоднократно бывало, умирают лишь формы, не сущности. В начале эпохи классического искусства рождение станковой картины привело к исчезновению витража и постепенному умиранию фрески. Как в XV в. исчезает золотой фон, в XVIII–XIX уходит фон темный – живопись светлеет. Начало Современного искусства стало также началом конца масляной живописи.

Итак, в качестве основного признака конца классического искусства можно рассматривать решительное изменение языка форм, но и целого набора сюжетов, скажем, мифологических или обращенных к чему-то, казалось бы, совершенно иному – обыденной жизни, т. е. жанра. Исчезает изображение идеального обнаженного тела, изменяется роль пейзажа и на-

⁵ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. СПб., 1999. Т. 1. С. 88 и далее.

тюморта. Одним словом, рушится прежний порядок⁶. Отказ же от «подражания античности» в конце этого великого периода, равно как и «открытие античности» в его начале, – явления на таком фоне слишком ничтожные, чтобы уделять им чересчур много внимания.

Итак, подводя итог перечислению круга тем, которые следовало бы затронуть в трех воображаемых исследованиях, можно сказать, что желание освоить первое направление порождено скудостью информации, вследствие *ничтожности* проделанной работы, желанием **создать** нечто на пустом месте. Второе направление рождается из *неудовлетворенности* качеством и направленностью существующих исследований, желанием их **оспорить**. Третье вытекает из осознания *ценности* уже проделанной работы и вызвано стремлением **дополнить** существующую величественную и многообразную картину классического искусства, сотворенную поколениями ученых, собственным мнением, стремление к формированию которого логически вытекает из двух других тем. В самом деле, без собственного понимания того, что есть классическое искусство, не имеет смысла рассматривать как историю его *непоявления* в России, так и историю непростого отношения отечественных исследователей к этому сюжету.

При всем том я настаиваю на невозможности в чистом виде и этого третьего исследования – в *наших* условиях, где подобные работы почти совершенно отсутствуют, отчего и здесь можно говорить о хотя бы частичном восполнении недостатка. Увы, одного лишь желания для появления такого полноценного исследования недостаточно. Еще раз: даже если в рамках каких-то иных культур, на иных языках проблема досконально (и все равно не исчерпывающе!) изучена, все равно всякая национальная научная школа обязана стремиться к широте и даже всеохватности, потому отсутствие в ней интереса к какому-либо сектору гуманитарного знания, конечно, следует признать явным упущением. Итак, у нас тоже должны вестись дискуссии о сущности классического искусства, и крошечный (но далеко не первый) шаг в этом направлении я попытаюсь сделать в этой книге.

⁶ Именно с такой точки зрения пытался осмыслить конец классического искусства автор, труды которого крайне важны для понимания моей концепции, – Т. Хетцер (*Hetzer Th. Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800 // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. 14 (18). 1950*).

Стоит повторить еще раз: все эти три направления не могут пока стать полноценными, самостоятельными монографиями. Они будут раскрыты лишь частично, причем все вместе – в рамках одной, весьма несовершенной (с точки зрения поставленных задач) книги.

Как предполагается, в частности, осуществлять историографическое исследование? Прежде всего речь идет о совершенно произвольном (субъективном) выборе анализируемых работ. Автор самостоятельно решает, какие тексты содержат некую проблему, представляющую с точки зрения основных задач этой книги интерес, какие нет. В отсутствие сформированной традиции истории отечественного искусствознания ни о каких авторитетах, главных и второстепенных направлениях, вообще школах в науке и речи быть не может. В каждой конкретной ситуации придется интуитивно устанавливать, где главное, где второстепенное, чему уделять внимание, что пропустить – как бы составляя карты новооткрытых земель. (Это хорошо видно по *выборочной историографии одной картины*, что станет объектом анализа в первой части работы.)

О будущей (гипотетической, воображаемой) истории искусствознания можно еще сказать, что автору вообще импонирует тот тип историографического исследования, целью которого является не тотальный охват всех существующих (или всех значительных) работ, а, стало быть, сугубо фактологический подход, только регистрирующий существующие достижения и скорее всего подчиненный периодизации, позаимствованной из политической или социальной истории. Такому эмпирическому исследованию хотелось бы противопоставить *историю идей*. Если обратиться к блестящему опыту самопознания в немецкой науке – а есть немало причин здесь и далее обращаться именно к ней как к самому яркому примеру полноценного искусствознания за рубежом, оставляющему далеко позади все иные школы, – то, конечно же, обзорным сочинениям вроде книги У. Культермана⁷ стоит противопоставить достаточно редкий и для той традиции текст Л. Диттманна⁸ – в известном смысле вообще образец критического освоения научной традиции. Этот автор хотя и выбирает признанные имена, наследие которых предлагает подвергнуть переоценке, но совершенно произвольно изымает их из исторического

⁷ *Kultermann U. Geschichte der Kunstgeschichte: der Weg einer Wissenschaft. Frankfurt, 1981.* То же верно и в отношении книги: *Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. М., 1994.*

⁸ *Dittmann L. Stil. Symbol. Struktur. München, 1967.*

процесса, подобно тому, как в истории искусства можно на примере творчества нескольких выдающихся мастеров попытаться раскрыть сущность целых стилей.

Но в отличие от подобных работ в данном тексте историографическая составляющая лишена самостоятельности, ибо подчинена определенной сверхзадаче. Потому в центре внимания оказываются не какие-то важнейшие труды избранных ученых, но высказывания основных знатоков о творчестве художника X, точнее о важнейших его произведениях, также избранных достаточно произвольно. Итак, исследуются не идеи вообще, а конкретные идеи, сформированные применительно к определенным произведениям определенных художников. Только так историографический сектор исследования сможет помочь решению проблем в другом секторе, посвященном истории русского искусства. И конечно, не следует путать эти сектора с реальными разделами исследования – они никоим образом не совпадают. Потому нельзя воспринимать буквально *порядок* расположения историографического и исторического разделов (первый, второй). Напротив, как раз интерес к определенному произведению (произведениям) первичен, затем к нему подбираются репрезентативные тексты. Я словно бы адресую им свои вопросы, будучи не в состоянии в полной мере понять творчество какого-то художника на основании одного лишь непосредственного впечатления от его работ. Обращаясь к авторитетам прошлого, я не могу просто выслушать их мнение, но должен также собрать о них сведения, дабы сформировать свое отношение к ним (и разобраться, в конечном счете, авторитеты ли они).

Наверное, основной метод искусствоведа – сравнительный анализ, т. е. соотнесение видимого в данный момент с увиденным ранее (переживаемого с пережитым) во всем богатстве индивидуального визуального опыта, когда постоянно ставится примитивный на первый взгляд вопрос: на что похоже? Или по-другому: на что *не* похоже? «База данных», к которой обращается при этом ученый, поистине не знает границ – ни временных, ни национальных. Пускай все знать невозможно, и всякий нормальный ученый непременно поставит разумные ограничения такому сбору информации, утверждение (или только опасение), что художник А не мог знать творчества художника Б (на которого он однако удивительно похож), не должно останавливать такую работу. Я исхожу из того, что (в сфере исследований культуры) **случайных совпадений не бывает**, а отдаленное загадочное сходство всегда интереснее изучить, устанавливая связь, казалось бы, далеких явлений, нежели выявлять факт банального заимство-

вания или даже плагиата. Но такой широкий подход также позволяет выйти из круга тем, связанных с одним лишь русским искусством, к искусству общеевропейскому, где классика не отсутствует, но наличествует. И к двум вышеназванным произвольным выборкам добавляется третья – тот круг шедевров западноевропейского искусства, на основании которых а) как таковых, о самих себе нечто рассказывающих и б) посвященных им исследований отечественных и зарубежных авторов формируется представление о классическом искусстве.

Здесь, естественно, встает вопрос о собственной системе ценностей автора, равно как и о его методологии. Не будет излишне оригинальным заявить, что все это не существует само по себе, но формируется по ходу исследования, при решении (и для решения) конкретных задач. Чистого методологического исследования нет и быть не может – это всегда только прикладная наука. Основные принципы познания искусства будут непременно раскрыты по ходу исследования. Иной способ их изложить автору неведом. Что же касается способов изучения историографии, то имеет смысл представить их прямо сейчас, уделив все необходимое внимание этой непростой (как вскоре станет ясно) проблеме, более того, рассматривая этот раздел как подлинное Введение (после завершеного здесь скромного *Предисловия*) к данной работе.

ВВЕДЕНИЕ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА КАК ИСТОРИЯ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Искусство как иллюзия – споры за рубежом – образцы для подражания – в поисках опечаток – глубина и серьезность

В самом общем смысле представляется бесспорным, что какое-либо исследование в сфере гуманитарных наук может строиться только на анализе существующих мнений – той историографической традиции, которая лежит между нами и основным объектом научного интереса – допустим, отдельным произведением искусства, неважно создано оно давно или недавно. Только эту дистанцию не следует воспринимать как негативный фактор – своего рода досадную помеху на пути к пониманию сущности произведения, полагая все высказанные с тех пор о нем суждения какими-то наслоениями, которые нужно удалить, *раскрыв первооснову*. Несложно заметить, что и в буквальном смысле слова такое раскрытие нередко имело место в практике изучения искусства – когда произведение в его исторической целостности уничтожалось реставраторами, удалявшими «малоценные» позднейшие дополнения. Все-му виной убогий позитивизм, с его мучительным стремлением добраться до изначального состояния, иными словами, узнать, «как все было на самом деле»¹. Конечно, эту ситуацию невозможно осмыслить, не приняв во внимание этической составляющей, когда такое первоначальное состояние (первичная невинность) или знание о нем – о «сути явления» – понимается как *правда* (единственно возможная), а все прежде высказанные суждения как ложь, т. е. нечто, достойное осуждения.

Как тут не обратить внимание на пагубную тематизацию в искусстве модернизма проблемы честности – нечестности, особенно ярко проявившуюся в архитектуре, где изгнанными оказались всякая театральность (о метафоре театра в изобразительном искусстве речь пойдет далее), всякое притворство, игра. Неприятие «фасадничества», скажем, предельно обеднило репрезентирующую функцию зодчества, что уж говорить о пороках отрицания ценности формы, когда теоретики и практики модернизма увлеклись «правдой конструкции» и «правдой материала». Но и в науке об искусстве требования

¹ Здесь и далее все рассуждения о «фантоме изначальности» основываются на труде Г. Гадамера, исчерпывающим образом освещающем проблему интерпретации в гуманитарном знании (*Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики*. М., 1979).

честности любой ценой (казалось бы, безусловно правильные) можно подвергнуть пересмотру, обратив внимание на то, как те же требования, адресованные искусству, нанесли ему немалый вред.

Имеет смысл поэтому несколько подробнее остановиться на важнейшей теоретической проблеме как теории искусства, так и следующего за ней искусствознания. Речь об иллюзии, т. е. о той особой «лжи», которая предусмотрена исходными правилами игры, по которым осуществляется всякая эстетическая деятельность. Более того, берусь утверждать, что, разобравшись, какие здесь кроются проблемы, можно, опираясь только на узкий опыт наук об искусстве, попытаться найти хотя бы частичное объяснение отсутствия интереса к *чужим мнениям* в науке – пусть, на первый взгляд, одна тема кажется никоим образом не связанной с другой.

Для иллюстрации этого сложнейшего вопроса достаточно даже не двух мнений выдающихся представителей нашей науки, но одного только названия их трудов, стало быть, и идей, которые подвигли их на вынесение в заголовок именно этих слов. Сборник статей разных лет Х. Зедльмайра, посвященных методологии искусствознания, назван «Искусство и истина»² не в полемике, конечно, с И. В. Гете³, но с намеком на давность традиции постановки вопроса об истинности в искусстве. Напротив, имевший немало оснований отвергнуть предложенные австрийским ученым методы Э. Гомбрих называет один из своих трудов «Искусство и иллюзия»⁴, полагая, что тем самым возвышает голос против тенденции приписывать искусству не свойственные ему функции – открывать или провозглашать истину. Искусство не об этом, утверждает исследователь, оно не говорит правду; можно даже сказать, оно *врет*; задача ученого, конечно, не разоблачать эту ложь, но показывать, *как* именно искусство вводит нас в заблуждение, притом что мы и сами «обманываться рады». Автор не просто думает, что уходит таким образом от опасного морализаторства, он упрекает (явно или скрыто) представителей иных направлений науки в том, что это они подходят к искусству с этическими мерками, когда пытаются отделить в нем истинное от неистинного⁵.

² Зедльмайр Г. Искусство и истина: К теории и методу истории искусства. СПб., 2000.

³ Подразумевается: Гете И. В. Из моей жизни: Поэзия и правда // Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 3. «Правде» и «истине» соответствует одно немецкое слово: «die Wahrheit».

⁴ Gombrich E. Art and Illusion. Princeton, 1972.

⁵ Ibid. P. 17.

На самом деле, его труд лишь доводит до логического завершения тенденцию одностороннего формализма, содержа попытку, вероятно, окончательно разграничить в истории искусства проблематику формы и содержания (противопоставление которых, замечу пока предельно кратко, само по себе должно быть признано ошибочным, пускай и было бы сложно отрицать его важность для истории науки). В изучении так называемой содержательной стороны произведения искусства традиционно была сильна та школа, к которой примкнул Гомбрих, т. е. иконологическое направление⁶. Возможные упреки в недостаточном внимании к формальной стороне искусства автор стремится отвести, охватив всю эту проблематику в одном своем, по сути, сверхпозитивистском труде, где проблематика формы в искусстве сводится к банальному: «как художник достигает видимости». Что ж, если от содержания остаются одни лишь символы и аллегории (или «пафосные формулы»), формальный анализ должен деградировать – а на фоне колоссальных прежних усилий формалистов по изучению именно этой стороны искусства такой процесс иначе как деградацией не назовешь – к собранию обманок (в духе «Занимательной оптики»).

Пожалуй, никакой полемики с Зедльмайром здесь не происходит, ведь, что касается отношения к проблеме формы и содержания в искусстве, позиция оппонента Гомбриха гораздо сложнее. Но главная его (Гомбриха) ошибка в том, что он ставит представителям иных направлений в вину столкновение в искусстве истины и лжи (или, принимая во внимание деятельность именно Зедльмайра⁷: праведности и греховности, ада и рая, в конечном итоге, плохого современного и хорошего средневекового искусства), т. е. говоря об истине в искусстве, ей противопоставляют ложь, или даже грубее: вранье. А искусство всегда лжет, как бы возражает автор и предлагает целый ряд примеров, когда нам кажется одно, *на самом же деле...* Так опасная морализаторская формулировка «как было на самом деле» губит того, кто полагает, что защищает искусство от морализаторов.

Мне кажется, можно утверждать: для Зедльмайра истина в искусстве противоположна не лжи, но именно иллюзии, и все его труды направлены как раз на раскрытие того, как *вопреки* феномену иллюзии искусство все же может сообщать нам не-

⁶ См., например Idem. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London, 1970.

⁷ См.: Проблема истины // *Зедльмайр Г. Искусство и истина: К теории и методу истории искусства*. С. 216–231.

кую истину, т. е. мы (как и современники Гете) не считаем, что ожидания приобщения к истине (не к правде, не к честности, не к правдивости, а к чему-то более высокому, во что современный человек вкладывает целую гамму значений и все же прекрасно понимает, о чем идет речь) через искусство ни на чем не основаны. Искусство не лжет, оно передает эту истину таким сложным (витиеватым, вычурным) образом – через театр, через игру (отметим интерес Зедльмайра к понятию *мимесиса* в искусстве⁸), что не каждому дано ее уловить. Но! Иного способа раскрыть эту истину не существует – так полагают все, кто не только прощает искусству эту сложность, но и находит в ней особенную прелесть. Никто не в праве называть подобную витиеватость ложью, противопоставляя ее правде. А иначе таким способом можно было бы, в самом деле, осудить все современное искусство, обвинив его в неспособности донести до человека Божественное откровение, в фабрикации каких-то ложных ценностей или же, наоборот (с позиций модернизма) осудить искусство традиционное, вечно притворявшееся, вравшее, обслуживавшее чьи-либо (политические) интересы.

Попытка Гомбриха отделить в искусстве правду от иллюзии ведет, таким образом, к уничтожению понятия «художественная (т. е. иллюзорная) форма», а вовсе не к защите искусства от упреков во лжи. Причем здесь, однако, недостаточный интерес многих ученых к историографии? Но ведь труды предшественников, встающие между нами и объектом, – не что иное как та самая витиеватость, красота сложности, неспособность кратко и просто сообщить некую информацию, необходимость писать для этого романы (если речь о вкладе писателей в осмысление того или иного художника, где как раз никакой «полезной» фактологии нет и быть не может), монографии и т. п. вместо составления простых архивных справок. Необходимость формировать и высказывать свое мнение, занимаясь анализом и интерпретацией – вместо того чтобы рассказать по-простому «как все было». Конечно же, отрицающий ценность историографии автор не запрещает кому-то производить объемные тексты об искусстве – зачастую он сам грешит этим, но он отказывает чужому мнению в какой-либо ценности, не вчитывается в чужой труд, а лишь пролистывает его, охотясь за новыми фактами. То есть жестко отделяет чужое мнение от произведения искусства, которое исследует.

⁸ *Sedlmayr H. Kunst als Sprache oder die Entsprechungen // Zeitschrift für Ganzheitsforschung. N. F. 21. Heft 2 (1977). S. 69–86.*

Сомнения в возможности объективного знания в гуманитарных науках, интерес к чужим мнениям, наконец, понимание того, что весь корпус текстов (созданных не только учеными, но и писателями, художниками, философами), занимающий место между нами и произведением искусства, – не препятствие, но посредник, не помеха, но единственная возможность приблизиться к чему бы то ни было, наконец, положительное отношение к современной, не только древней мифологии (миф – не ложь, но высшее проявление способности слова оживить мертвую форму чего-то когда-то кем-то созданного) – все это, в принципе, давно и хорошо известно, не только не придумано автором настоящего текста, но принадлежит к числу тех штампов научной мысли, у которых уже нет авторов, их разделяют и поддерживают практически все. Где же, однако, результат? Где то дискуссионное напряжение, которое должно возникать в настоящей, т. е. живой историографии? Где органическое включение историографии в тело исследования, где, наконец, борьба мнений (в которой истина, быть может, и не рождается, но уж точно являет себя, точно пребывает)?

Историография всегда рассматривается как нечто, существующее отдельно от основного исследования, как вступительная справка, как выражение благодарности или же вынесение оценки проделанной предшественниками работы. Автор нового текста, таким образом, показывает, что он в курсе существующих работ (включая самые последние), посвященных его герою (героям), его теме, что признает заслуги предшественников, хотя какие-то труды и считает *объективно* устаревшими. Кто-то уделяет такому разделу больше внимания, кто-то меньше (кто-то вообще рад отыскивать только такие темы, по которым, «к сожалению, пока не создано ни одного исследования», как будто темы можно жестко отделить друг от друга, решив, что отсутствие книг о художнике X, которого первым открыл именно этот исследователь, избавляет его от необходимости изучать *окружение* художника – в самом широком смысле слова).

Все это очень похоже на точные и естественные науки, где имеет место объективное приращение знаний – научный прогресс, опровергнутые раз и навсегда гипотезы и неоспоримые открытия (согласен, что такое представление о точных и естественных науках нельзя назвать иначе как сильно упрощенным, но оно неизбежно прозвучало бы в устах любого гуманитария). Все это, конечно же, имеет место и в истории искусства – но на несущественном уровне, связанном с материальным (физико-химическим) началом всякой вещи. Уже

атрибуция и датировка не бывают окончательными, что уж говорить об оценках! Но как устареть может техническое приспособление, но не артефакт, так и в науках о вечных или длительных ценностях всякое мнение ценно. Не случайно радикально пересматривающий современные достижения науки исследователь очень часто – как М. Гозебрух в отношении Альберти⁹ – предлагает обратиться к очень давним (и кратким) высказываниям об искусстве, оказывающимся порой глубже и серьезнее пространственных современных текстов.

Это, конечно, обязывает исследователя стремиться к большей начитанности, иными словами, к поиску истины не только в картинах, но и в книгах о них. То, чем для представителя других наук является эксперимент (натурное исследование), т. е. проникновение во внутренние закономерности объективно данных явлений, для гуманитариев – поиск фантомов и мифов в трудах предшественников. Как тут не вспомнить широко распространенный (и тоже в сущности глубоко позитивистский) нигилизм по отношению к стилям в искусстве! Барокко не было, утверждают иные¹⁰, прибавляя обычно: «на самом деле». Они имеют в виду, конечно же, что его не было в том смысле, в каком была (и есть) та или иная картина Рубенса или же скульптура Бернини (я опускаю здесь проблему атрибуции). Но ведь речь идет всего лишь о различных *степенях реальности*, различном ее характере и т. п. Барокко, вне всякого сомнения, было.

Неверно полагать, что все это недостатки только нашей «ущербной» науки, где слишком долго обращаться к трудам предшественников – что уж говорить о зарубежных коллегах! – было попросту небезопасно. Уместно рассмотреть ситуацию в классическом немецком искусствознании, которое по многим показателям может считаться образцовым и которым, наверное, не я один склонен проверять достижения всякой иной национальной школы. В конечном итоге, к вопросу, «как

⁹ Gosebruch M. Methodik der Kunstwissenschaft // Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden. 6. Lieferung: Methoden der Kunst- und Musikwissenschaften. München; Wien, 1970. S. 3–68 (о Л.-Б. Альберти см.: S. 13 ff.). Фрагмент, к которому обращается немецкий исследователь: О живописи // Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. Т. 2. Материалы и комментарии. М., 1937. С. 56.

¹⁰ Ср.: The Baroque // Croce B. Philosophy. Poetry. History. (An Anthology of Essays.) London; New York; Toronto, 1966. P. 409–426; Heyl B. C. Meanings of Baroque // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1961. Spring. P. 275–287.

думают историки» (искусства), нелишне присовокупить другой, на первый взгляд совершенно приземленный: «Что думают историки друг о друге, читают ли они друг друга?»

Но в немецкой традиции, как и повсюду, основной площадкой (и по существу резервацией) для обмена мнениями стал жанр научной рецензии, распространять который на иные сферы научной деятельности многим кажется неразумным. Более того, сюда также оказываются примешаны некие этические соображения. Ученый, склонный постоянно спорить с коллегами, тем более публиковать полемические реплики, представляется каким-то склочным субъектом. Можно привести немало казусов, скажем рецензию Р. Виттковера на рецензию же Х. Зедльмайра¹¹ и т. п. Но в любом случае спор такого рода¹² утасует слишком быстро. Да и рецензии далеко не всегда оказываются критически направленными либо критика в них часто сводится к поиску отдельных неточностей, ошибок, опечаток (об этом далее), т. е. опять же распространяется лишь на фактологию. Анализируются частности, не целое.

Иначе, конечно, обстоит дело с дискуссиями, обращенными в прошлое, где возражения оппонента невозможны (и это опять чревато упреками в неэтичности: как можно спорить с ушедшими авторитетами?): во-первых, в сочинениях, связанных с вопросами методологии; во-вторых, в особом жанре книг, посвященных историографии творчества того или иного художника. И то и другое направление исследовательской деятельности у нас не развито, вместе с тем они по-своему могли бы компенсировать *отсутствие истории отечественного искусствознания*, предложив в одном случае анализ (или хотя бы только обзор) существующих (существовавших) в науке методик, в другом – историю применения этих методик к творчеству какого-нибудь знаменитого художника. Жанр историографии творчества художника, впрочем, таит, на мой взгляд, одну опасность: превратиться в разоблачение мифа

¹¹ Wittkower R. Zu Hans Sedlmayrs Besprechung von E. Coudenhove Erthals Carlo Fontana // Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur. Bd. 4 (1930/32) S. 142 ff. (Исходный текст: Sedlmayr H. J. Coudenhove-Erthal. Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks // Kritische Berichte. Bd. 3 (1930/31) S. 93–95.)

¹² Еще один замечательный пример – спор Н. Певзнера и В. Вайсбаха о влиянии контрреформации на искусство. См.: Pevsner N. Gegenreformation und Manierismus // Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. 46. Hf. 5/6. S. 243–262; Weisbach W. Gegenreformation Manierismus Barock // Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. 49. Hf. 1. S.16–28.

«как создавался культ художника Х». Особенно, если подобная историографическая работа призвана повлечь за собой переоценку ценностей; есть все основания опасаться того радикального нигилизма, когда утверждается, что вообще все гении придуманы, равным образом и само понятие «гений» порождено эпохой романтизма – за ним должны разрушиться понятия «художник», «искусство». Но что останется после такой деконструкции? «Голая правда» или попросту пустота?

Тем не менее и в методологических опытах, и в историографии какого-то одного явления (не только художника, но, скажем, и кем-то «придуманного» стиля¹³) может открыться простор для полемики с предшественниками, иными словами, здесь возможно определение собственного мнения относительно существующей системы интеллектуальных координат. По правде сказать, мне вообще кажется невозможным создание сейчас какой-то иной работы о каком-то великом мастере прошлого, кроме как в форме **истории отношения к его творчеству** – ведь мастер жил и творил не более семидесяти – восьмидесяти лет, а его посмертная слава может длиться века; хотя бы с чисто количественной точки зрения этот *второй* период его существования должен вызывать больший интерес. Работы такого рода, посвященные Рембрандту¹⁴, Вермееру¹⁵, давний труд о, казалось бы, долгое время совершенно забытом Грюневальде¹⁶, наконец, образцовое (при этом радикально отрицающее новейшую научную традицию) сочинение М. Гозебруха о Джотто¹⁷ – вот яркие примеры такой *науки о мнениях*. И Зедльмайр в основу сочинения, посвященного средневековой архитектуре¹⁸, кладет противопоставление старой (романтической) историографии новой¹⁹ (позитивистской и формалистической), что, впрочем, как и в случае с Гозебрухом, чревато опасностью – начать разоблачать если не славу

¹³ См., например, в отношении барокко: *Tintelnot H.* Zur Gewinnung unseres Barockbegriffs // Die Kunstform des Barockzeitalters. Berlin, 1956; *Stechow W.* Definitions of Baroque in Visual Arts // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1946. № 12. P. 109–115.

¹⁴ *Stückelberger J.* Rembrandt und die Moderne: Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900. München, 1996.

¹⁵ *Hertel Ch.* Vermeer: Reception and Interpretation. Cambridge, 1996.

¹⁶ *Hausenberg M. M.* Grünewald im Wandel der deutschen Kunstschauung. Leipzig, 1927.

¹⁷ *Gosebruch M.* Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewußtseins. Köln, 1962.

¹⁸ *Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. Zürich, 1950.

¹⁹ См. также: *Idem.* Die Entstehung der Gotik und der Fortschritt der Kunstgeschichte // Zeitschrift für Ganzheitsforschung. NF 5 (1961). S. 98–115.

художника или стиля (безоговорочно принимаемую), то отношение к нему, отринуть если не всю традицию, то, по крайней мере, созданное несколькими последними поколениями (так рождается своего рода научный пассаизм).

(Все эти опасности не лишне обозначить в начале труда, также вроде бы претендующего на радикальный пересмотр всего и вся. Замечая такую угрозу, я все же не становлюсь от нее более защищенным. Видимо, это неизбежный недостаток данного сочинения, и, думаю, любой другой, кто возьмется решать эту непростую задачу, окажется в таком же положении. Это же верно и в отношении опасности впасть в огульное отрицание достижений отечественной науки – см. выше – опасности вполне реальной, не гипотетической.)

Все-таки книг такого рода немного – пусть даже каждому большому мастеру посвящена хотя бы одна. Этого явно недостаточно. Методологические сочинения заслуживают иной оценки: пожалуй, увлечение многих немецких ученых созданием теорий искусства (сочинений пограничного с эстетикой характера) – временная особенность науки, которой она благополучно переболела. Скорее приветствовать нужно нечто иное – полемический текст, т. е. рецензию, развернутую до размеров книги или хотя бы большой самостоятельной статьи. Таких примеров совсем мало, но только в том случае, если бы их не было вовсе, моя попытка изобрести новый научный жанр могла бы восприниматься как нечто совершенно несерьезное.

В самом начале современного искусствознания – в эпоху классического формализма – мы находим примеры как обычного безразличия к мнению коллег у Г. Вельфлина и А. Ригля (имена которых часто объединяют историки науки, а вместе с тем, как можно заключить по списку их трудов, они совершенно не интересовались деятельностью друг друга²⁰), так и – в лице третьего представителя формализма, – А. Шмарзова –

²⁰ Рецензия Г. Вельфлина (*Repertorium für Kunstwissenschaft*. 32. 1909. S. 335–336) на посмертное издание лекций А. Ригля о римском барокко (*Riegl A. Entstehung der Barockkunst in Rom*. Wien, 1908) – чуть ли не единственная и то заочная встреча двух авторов, которая только подтверждает полное отсутствие у одного интереса к концепции другого. Вельфлин приводит в качестве примера анализ Риглем картины Рембрандта «Синдики» (см. далее), но критикует не конкретно авторскую методику, а общую тенденцию, которая в наследии Ригля занимает весьма скромное место. Вельфлину было хорошо известно содержание одного из центральных трудов Ригля – «Голландский групповой портрет» (*Riegl A. Holländische Gruppenporträt // Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. 23. 1902. S. 71–278), но вот, что он думал об своеобразном подходе автора к исследуемому материалу, видимо, останется тайной.

почти что искомым пример ученого-полемика, посвятившего, в частности, одно из своих сочинений спору с Риглем²¹ и основавшего другое свое сочинение на категорическом несогласии с Вельфлиным²². Увы, эти выступления не только остались без ответа, но и в сознании современных ученых занимают место несопоставимо меньшее, нежели те тексты, с которыми Шмарзов спорил. Но ведь знание сути его возражений могло бы только обогатить современные представления о научных достижениях двух великих формалистов. Смею даже утверждать известное превосходство высказывающегося *вторым* – уже не на пустом месте, но в споре с предшественниками или современниками. Он, конечно, заслуживает ответа, даже если такой ответ дадут лишь спустя много лет потомки – историки науки.

Наконец, особое место в истории немецкого искусствознания занимает спор Х. Зедльмайра и К. Бадта, посвященный *одной* картине Вермеера (Музей истории искусства, Вена). Хотя современному автору²³ тонкие различия позиций спорщиков (которых он совершенно неверно характеризует как структуралиста и экзистенциалиста) представляются не вполне понятными, берусь утверждать, что где-то в пространстве меж ними и пролегает (до сих пор) основной теоретический водораздел истории искусства – ведь именно здесь вечный спор о форме и содержании в искусстве обретает особую остроту. Не то чтобы авторы представляли две абсолютно непримиримые точки зрения (при полном различии позиций им было бы, вероятнее всего, не о чем спорить). Скорее их столкновение произошло на пути из формализма²⁴ в иконологию (хотя

²¹ *Schmarsow A. Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis / Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste. 3. Leipzig, 1899. (Объект критики: Riegl A. Spättrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Wien, 1901.)*

²² *Idem. Barock und Rokoko: Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur / Beiträge zur Aesthetik der bildende Künste. 2. Leipzig, 1897. (Объект критики: Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 1913.)*

²³ *Hertel Ch. Vermeer. P. 18. См. также исследование, посвященное спору Зедльмайра и Бадта: Mengden L. v. Vermeers De Schilderconst in den Interpretationen von Kurt Badt und Hans Sedlmayr: Probleme der Interpretation. Frankfurt; Bern; New York, 1984, автор которого приходит к парадоксальному – хотя для нынешнего направления западной науки в высшей степени симптоматичному выводу, что победил в споре Э. Панофский (в нем не участвовавший).*

²⁴ Обновленным формализмом был предложенный Зедльмайром в 1920–1930-е гг. структурный метод (см.: *Зедльмайр Г. Сан Карло Борромини // История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935. С. 298–317*), который современный автор (Хертель) совершенно напрасно смешивает со структурализмом.

и очень своеобразную²⁵) одного исследователя (Зедльмайр), когда другой двигался в обратном направлении²⁶. Рискую показать отставшим от времени (т. е. недостаточно информированным), утверждаю: никем эта проблема не была с тех пор осознана с такой ясностью, как этими двумя учеными, и нигде она не ставилась так остро, как в трех текстах (две статьи и книга²⁷), порожденных этой полемикой. Особенно стоит отметить готовность авторов к дискуссии, ведь оба они не просто крупнейшие представители искусствоведческой науки XX в., но и исключительно яркие спорщики. Впрочем, кажется естественным, когда одно достоинство сочетается с другим.

Немало других ценных примеров полемически заостренных текстов порождены в окружении двух этих ученых²⁸ – вот почему мне кажется оправданным в конструировании собственного *проекта науки* опереться на этих вроде бы изрядно подзабытых и неактуальных в наши дни авторов. Их достижения в области ведения научного спора заслуживают более пристального рассмотрения – в конце концов речь идет о тех образцах, на которые я и сам пытаюсь ориентироваться; указание на эти состоявшиеся исследования помогает понять, чего хочу я и чего мне, вероятно, не удастся достичь (речь идет даже не об абсолютном уровне, но о сопоставимой степени реализации задуманного).

²⁵ *Sedlmayr H. Ikonologie von Neu St. Peter in Rom // Kunstchronik. 8 (1955). S. 100–102. См. также: Idem. Der Bilderkreis von Neu St. Peter in Rom // Epochen und Werke. Wien; München, 1959. Bd. 2. S. 7–44; Aspekte der österreichischen Kunst // Ibid. S.287–321; Gebäude der Ikonologie: Ein Entwurf // Kunst und Stil (Studien zu Vergleichenden Kunstwissenschaft). 4. Tokyo, 1980. S. 6–25.*

²⁶ Ближе всего Бадт подходит к иконологии в созданной им в лондонский период монографии о Дж. Констебле (*Badt K. John Constable's Clouds. London, 1950*), но следы ее можно отыскать и в других работах – в частности, в монографиях, посвященных П. Сезанну и Н. Пуссену. А вот концепция «негативных детерминант», выдвинутая в том самом тексте, где ведется полемика с Зедльмайром (*Badt K. Modell und Maler von Jan Vermeer: Probleme der Interpretation. Köln, 1961. S. 87 f.*), сформулирована преодоления такой методики ради (см. далее).

²⁷ Ян Вермеер: «Прославление живописи» // *Зедльмайр Г. Искусство и истина. С. 186–201; Badt K. Modell und Maler von Jan Vermeer; Sedlmayr H. Jan Vermeer, «De Schilderkunst» (Nach Kurt Badt, zugleich Replik...)* // Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. 7–8 (1962). S. 34–65.

²⁸ *Dittmann L. Stil. Symbol. Struktur; Gosebruch M. Unmittelbarkeit und Reflektion: Methodologische Beiträge zur Kunstgeschichtswissenschaft. München, 1979.*

Поскольку *возражал* в том споре Бадт, неудивительно, что именно его текст получился с точки зрения *формы* наиболее интересным. Стоит указать на два основных момента несогласия ученого с его коллегой. Нет ничего удивительного в том, что один из них касается недостатка формального, другой же – содержательного порядка. Во-первых, критикуется непоследовательный, хаотичный анализ композиции картины (последовательность нарушается уже при простом описании-пересказе картины практически всеми, и так до сих пор, ведь блестящие предложения Бадта остаются не услышаны). Во-вторых, перегрузка (*Überinterpretation, Sinnüberhöhung*) картины смыслами, теми самыми символами и аллегориями, которые мерещатся иконологам повсюду. Интересно, что рассмотрение первого обвинения, предъявленного Зедльмайру, Бадт снабдил целым рядом примеров²⁹, показывая, сколь распространены подобные ошибки (как всякий новатор он в данном случае радикально отрицает традицию), причем речь не идет об «истории вопроса» – наоборот, автор осуществляет совершенно произвольный подбор примеров, что является вполне оправданным методом, и об этом было сказано выше как о свойстве данного исследования. Критика же иконологии (имеющая собственную развитую традицию³⁰) таких примеров лишена. Что, конечно, делает позицию автора уязвимой – именно в этом пункте его нападение и стремится отбить Зедльмайр, в своем ответе не уделивший должного внимания первой части книги³¹. Как ни странно, но спорить со *многими* оказывается проще, нежели возражать кому-то одному! В этом еще один смысл критической историографии: кто не боится идти против течения, тот защищен от упреков в незнании, что критикуемый им метод является общепринятым (в своем ответе Зедльмайр дает понять, что вся мировая наука движется

²⁹ *Badt K. Modell und Maler von Jan Vermeer. S. 47–67.*

³⁰ См., например: *Pächt O. Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. München, 1977; Idem. Review of Panofsky E. Early Netherlandish Painting // The Burlington magazine. 98. 1956. P. 110–116, 267–279.*

³¹ Здесь основное возражение Зедльмайра (со ссылкой на Леонардо) не отличается особенной глубиной, автор лишь повторяет всем известную истину, что в изобразительном искусстве имеет место одновременность, а не последовательность, присущая, например, литературному тексту. Но к своим замечательным методологическим достижениям Бадт как раз приходит через полемику с традиционными воззрениями такого рода.

по направлению к иконологическим истолкованиям³²). И Бадту следовало бы, наверное, попытаться подвергнуть сомнению всю традицию, раз уж ее проявления в творчестве непосредственного оппонента вызвали у него столь решительные возражения.

Кажется, что эту – конечно, более сложную – работу за Бадта проделал его последователь – Диттманн, в сочинении (где также развиваются и другие взгляды предшественника), созданном сравнительно недавно и посвященном сюжету, совершенно очевидно, волновавшему в свое время и Зедльмайра³³, а именно: загадочному возвращению античных богов в искусстве Нового времени³⁴. История вопроса строится здесь на очерках, посвященных отдельным художникам. И хотя приемы, использованные автором, несколько разнородны (что заметно при сравнении, пожалуй, двух наиболее глубоких разделов, посвященных Боттичелли и Рубенсу³⁵), все же задача обрести новый взгляд на ту роль, которую играла возрожденная мифология в культуре XVI–XVIII вв., решена блестяще.

В один ряд с этими дополняющими друг друга сочинениями уместно поставить упоминавшуюся выше книгу Гозебруха о Джотто, в центре которой проблема атрибуций и переатрибуций как проявления меняющегося отношения к творчеству художника (похожий текст просто необходимо было бы посвятить Рембрандту, а возможно, и всем остальным великим мастерам, тоже ставшим жертвами *исключающего* подхода). Автор следует хронологии, выделяя различные периоды изучения творчества художника, т. е. близко подходит к жанру традиционной историографии и, наоборот, уходит от гораздо менее совершенного, но вынужденно примененного и Бадтом, и Диттманном (и, осмелюсь добавить, мной) методу произвольной выборки. Хотя и не приходится говорить, что этот метод менее или более научный. Ведь произвольное и субъективное в наших *неточных* науках не является таким же безусловным дефектом, как в точных. Но конечно, необходимость, если хотите, историографизации нашей науки

³² Речь здесь может идти о мастерской композиции всего сборника, где помещен ответ Бадту (Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. 7–8).

³³ *Sedlmayr H. Zur Revision der Renaissance // Epochen und Werke. Bd. 1. S. 202–234.*

³⁴ *Dittmann L. Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde: Versuch einer neuen Deutung. Paderborn, 2001.*

³⁵ Особенности машинописной копии, по которой я знакомился с текстом Диттманна, не позволяют мне делать ссылки на отдельные страницы издания.

обосновывается не столько успехами исследований, в центре которых именно такой принцип (ведь есть и немало противоположных примеров), но, в первую очередь, тем сложным соотношением истины и иллюзии, о котором уже шла речь. Стоит кратко вернуться к этому соотношению теперь, отметив, что иллюзия в искусстве лишь в какой-то совершенно незначительной части основана на объективных физических законах (рассмотренных Гомбрихом), т. е. является *оптической*. Иллюзия в широком смысле слова, синонимичная художественному или эстетическому началу искусства, образуется вследствие многолетней работы исследователей. Разумеется, не всякий вклад позитивен, многое заслуживает критической оценки, ибо кто-то творит созвучно художнику, а кто-то разрушает его замысел своими нелогичными дополнениями. Но как отличить одно от другого?

Мною уже неоднократно отмечалась критическая направленность этого сочинения; равным образом и труды предшественников, которые приведены выше в качестве примера, также основываются на неприятии определенной системы взглядов, с которыми те полемизируют. Без подобной полемической заостренности эти работы лишились бы многих своих достоинств. Отмечу попутно, что во всех трех случаях (и так же точно, но со своей спецификой у Зедльмайра в его книге о готике) исследователи исходили из принципа партийности³⁶ – т. е. принадлежности к определенной школе, от имени которой они критиковали иные методы³⁷. Не чувствуя такой поддержки, автор настоящего исследования находит и достоинства в своем одиночестве – оно гарантирует ему большую свободу. Ведь источником критических суждений здесь ста-

³⁶ Ср.: *Dittmann L. Stil. Symbol. Struktur. S. 11*. Интересно, что ученый не излагает теорию Бадта, равно как и собственные взгляды на методологию искусствознания, точнее, делает это апофатически – через критику ведущих теоретиков науки (Ригля, Вельфина, Панофского и Зедльмайра). Опубликованная им позднее статья, посвященная теории Бадта (*Dittmann L. Die Kunsttheorie Kurt Badts // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1971. 16. S. 56–77*), разочаровывает поверхностно обзорным характером.

³⁷ Можно отыскать пример такого текста и в отечественной литературе, причем посвященный именно немецкой науке: *Арсланов В. Г. Формальная школа в западном искусствознании: Основные направления. Критика. Исторические судьбы. М., 1992*, где в своих нападках на «буржуазную науку» автор опирается на определенное направление науки советской.

новится не собственная сложившаяся система воззрений (методология), но *смутное чувство несогласия* с определенными взглядами, которое может затем воплотиться в последовательную позицию, а – чисто теоретически – и в школу, но на данном этапе основывается лишь на целостности жизненного (и научного) опыта, называемой иногда здравым смыслом.

Не грозит ли это воцарением полнейшей субъективности (типа нравится – не нравится)? Как вообще можно оценивать достижения предшественников, и что в первую очередь должно становиться объектом критики? Мне проще ответить сначала на вопросы, чего следует избегать, что не должно подвергаться осуждению и с чем некорректно спорить.

Говоря о традиционном способе написания рецензий – критике частных, я, в действительности, уже коснулся этой темы. Цепляться к мелочам – вот свойство, которое едва ли кто-нибудь стал бы приветствовать. Вместе с тем ничто не встречается в практике рецензирования чаще, причем прибегают к такому методу не в последнюю очередь для демонстрации и собственной наблюдательности, и ловкости (рецензент словно бы говорит: я-то не допускаю подобных нелепых ошибок!). Самым же скверным проявлением скрупулезности в плохом смысле этого слова является упоминание фактов технического брака – опечаток и вообще низкого качества работы издательства. Бывают, конечно, вопиющие случаи, но чаще речь идет именно о неумении рецензента критиковать текст по существу, о попытке перелить то самое *смутное чувство несогласия* в поиск и выявление случайных ошибок.

Но ведь правильнее всего при обнаружении частных дефектов было бы обратиться непосредственно к автору, с тем чтобы тот в дальнейшем мог их исправить. Так рецензент (как и вообще любой внимательный читатель) помог бы усовершенствовать качество текста перед его переизданием. Фактологические ошибки – искреннее заблуждение автора, например относительно годов жизни или имени-отчества того или иного персонажа – вот тот ничтожный материал, за который нередко цепляются рецензенты. Им, видимо, сложно понять, что не правильность или неправильность такого рода сведений должна находиться в центре критического исследования, но свежие, оригинальные идеи и еще некоторые качества, о которых речь пойдет далее. Конечно, неряшливость в мелочах часто выдает и какой-то глубинный порок исследователя. Но история искусства – и история вообще, ведь, скажем, труды Дж. Вико по современным меркам совершенно непрофессиональны – знает немало примеров, когда, несмотря на явные огрехи и даже своего рода подверженность им (как и

скоропалительным обобщениям), ученому удавалось достичь многого.

Самый яркий пример – Й. Стшиговски, автор, сверхувязвимый во всех отношениях³⁸ и все-таки один из наиболее интересных мыслителей среди искусствоведов, творец одной из самых изоциренных культурологических теорий, попросту человек, на протяжении не одного десятилетия будораживший умы всего мира, вообще один из первых ученых, чья известность вышла далеко за рамки немецкоязычного искусствознания. Его нынешнее забвение³⁹ – отчасти следствие политической ситуации: чрезмерной близости автора к идеологии Третьего рейха. Но и при жизни он постоянно становился объектом уничтожающей критики коллег, отнюдь не только в силу «склочности характера» (его или их). Конечно, он сам давал повод, постоянно допуская явные огрехи. Не благодаря им, но вопреки мы можем уже сейчас по достоинству оценить его достижения; со временем же, надеюсь, все эти частности и вовсе отойдут на второй план как некий курьез, почти что чудачество. Лучше, конечно, не допускать огрехов (давая тем самым повод недалеким оппонентам ощутить свое превосходство), но если это почему-то оказывается невозможно, долг коллег – не нападать, а помочь (чего со Стшиговски так и не случилось).

Пример 1. Случай Хайдеггера

То, как часто даже серьезные авторы умудряются уличать оппонентов в фактической неточности, якобы уничтожающей всю ценность их высказываний, хорошо можно видеть по тому же сочинению Бадта⁴⁰, где, предваряя критику воззрений Зедльмайра, он обрушивается за чем-то на М. Хайдеггера, имея в виду попытку философа вторгнуться на территорию

³⁸ См.: *Bissing F. W. Frhr. v. Kunstforschung oder Kunstwissenschaft?: Eine Auseinandersetzung mit der Arbeitsweise J. Strzygowskis // Abhandlungen / Bayerische Akademie der Wissenschaften (Philosophisch-Historische Klasse). T. 1, 2. 1950–1951.*

³⁹ О Стшиговски см.: *Frodl Kraft E. Eine Aporie und der Versuch ihrer Deutung // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. 42. 1989. S. 7–52*, а также: *Maranci Ch. Medieval Armenian Architecture: Constructions of Race and Nation. Sterling, 2000.* Отдельные высказывания апологетического характера в адрес ученого – см., например: *Spross H. J. Die Naturauffassung bei Alois Riegl und Josef Strzygowski. Saarbrücken, 1989* – позволяют надеяться, что забвение это не будет долгим.

⁴⁰ *Badt K. Modell und Maler von Jan Vermeer. S. 12 f.*

искусствоведения, предложив собственную интерпретацию одного произведения искусства⁴¹. Да, пожалуй, то, что философами (историками философии) не может рассматриваться иначе, как еще одно блестящее прозрение гениального автора, у искусствоведа вызовет лишь снисходительную улыбку ввиду очевидного его непрофессионализма. Историк архитектуры Дж. Рикверт, вновь упомянув спустя много лет «ошибку» Хайдеггера, допущенную тем при анализе картины Ван Гога (Музей Ван Гога, Амстердам), заодно критикует и его суждения о греческом храме⁴². Как не знал философ, что изображенная Ван Гогом обувь принадлежала самому художнику, а вовсе не какому-то крестьянину, так же точно пребывал он в неведении и относительно того, где *на самом деле* стояли греческие храмы, – оказывается, отнюдь не на безжизненных скалах, как пишет Хайдеггер, но в плодородных долинах!



Ил. 1. Храм Геры в Акрагасе (V в. до Р. Х.), Сицилия

Но может ли такая неточность сокрушить все величественное здание идей, возведенное философом, который не обязан, наверное, разбираться в столь специфических вопросах (иначе он упустил бы из виду главное)? Печально, что великий человек дал своим критикам повод для столь банальных напа-

⁴¹ *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. (Избранные работы разных лет.) М., 2008. О картине Ван Гога с. 40 и далее; о дорическом храме с. 135.

⁴² *Rykwert J.* The Dancing Column: On Order in Architecture. Cambridge; London, 1996. P. 380.

док. Но что можно сказать в его защиту? Даже если Хайдеггер и не нуждается в апологии, приведу свои соображения, ведь в ту же ловушку может попасть и не столь выдающаяся фигура. Важно поэтому попытаться выработать стратегию защиты, применимую в подобных случаях.

Прежде всего, определение «крестьянские башмаки» (начнем с живописи) вовсе не означает, что они непременно должны принадлежать крестьянину, скорее это видовое понятие (как «охотничьи сапоги» или «солдатская шинель»). Но даже если это и неверно, почему не предположить, что философ правильно угадал ход мысли художника, а именно, что при взгляде на собственные (бедные, убогие) башмаки Ван Гог думал о тяготах жизни крестьянина и о его особой близости к земле. Уверен, никто не вправе задавать наивно позитивистский вопрос, чем можно доказать, что художник думал именно так. Как я уже говорил, если прямое заимствование маловероятно, это даже интереснее легко доказуемого случая, а когда оно вообще невероятно, тут-то и открывается бездна самых смелых интерпретаций. В неточности нашей науки кроется ее свобода. Даже лучше, если Ван Гог не дал повода заподозрить его в такого рода размышлениях, – художник вообще не обязан мыслить понятийно, он лишь подталкивает к этому других. Почему же мы станем запрещать философу выстраивать собственные ассоциативные ряды и при взгляде на картину Ван Гога думать не о таком частном и ни на что его не вдохновляющем случае, как изображение художником предмета собственного повседневного обихода, но о чем-то куда более общем, близком ему, Хайдеггеру? И опять же, кто вправе спрашивать его, на каком (документальном?) основании он приписывает художнику свои собственные мысли? Ведь он приписывает их не Ван Гогу, а его картине, которая больше и интересней (хотя бы потому что, как всякая другая картина, долговечнее хрупкого человеческого существования) художника, с его частной биографией, в фактах которой лучше искусствоведа не разбирается никто. Что не может быть основанием для высокомерия по отношению к посторонним, имеющим полное право видеть в картине то, что близко им и помещать чужое произведение в контекст собственной мысли. Так же точно Хайдеггер мог рассуждать о греческих скалах, не разбираясь при этом в геологии. Да ведь и искусствоведа в ней (равно как и в философии) не разбирается и тоже не защищен от нелепых ошибок всякий раз, когда ему приходится выходить за узко очерченные рамки своей профессии.

Сказанное выше верно и в отношении примера из области архитектуры (не столь широко известного). Буду краток: ка-

менному храму необязательно стоять на скале, чтобы вызвать у зрителя ассоциации с суровыми горными массивами – и на мягкой земле, среди плодородной равнины он служат напоминанием о каменной породе тому, кто желал бы видеть в нем именно это. Пути мысли непредсказуемы, и выбор ассоциативных рядов всецело зависит от общей направленности исследований. Странно было бы ставить ему какие-то барьеры, тем более рассуждать так: это не подтверждается фактами, а стало быть, недопустимо. Вообще же великому человеку любые мелкие ошибки заведомо простительны.

Но дело не только в явных огрехах. Смее утверждать, что фактологическая сторона исследования в принципе **не должна становиться предметом серьезного рассмотрения** в научном споре. Это дало бы слишком мало. Ведь здесь все обычно сводится к тому, что некий автор смог добыть больше или меньше новых фактов, и первое заслуживает безусловной похвалы (хотя привлечение большого количества материала без осмысления его скорее плохо, нежели хорошо), второе вызывает некоторое недоумение. Кстати, правильнее всего было бы и вовсе уйти от противопоставления фактологии интерпретации (так же как от отделения в искусстве формы от содержания); в любом случае поощрять или осуждать ту часть работы, где собран новый материал, означает уходить от настоящего разговора о *содержании* текста. Если, конечно, там есть, о чем говорить.

Все эти рассуждения не следует рассматривать как предусмотрительную защиту автора от возможной критики его текста, притом что он, возможно, подозревает, что эта сторона работы наиболее уязвима. Впрочем, всякого, кто касается проблемы качества рецензий или же способа их написания, можно заподозрить в подобном, грубо выражаясь, шкурном интересе. Во всяком случае самое время остановить рассказ о «неправильных» рецензиях и попытаться ответить на вопрос, как лучше всего следует оценивать систему идей, содержащуюся в том или ином исследовании или даже во всем творчестве какого-нибудь ученого.

Качество исследовательской мысли невозможно определить, не прибегая к помощи общих понятий, не обращаясь к таким сферам бытия, говорить о которых в рамках искусствоведческого исследования для кого-то – верх безвкусицы. Слишком несоразмерны скромные задачи такого исследования тем темам, которые приходится затрагивать, отвечая на вопрос: что, если не наличие частных достижений или отсут-

ствии частных ошибок, определяет ценность научной работы? Ответ на подобный вопрос предполагает объявление критериев, по которым можно будет судить и этот текст. Несложно представить себе того критика, который отметит, что мечты автора о научной дискуссии нового типа в этой позитивной части (*как надо* – ведь выше шла речь о том, *как не надо*) способны привести к откровенному попустительству в отношении сомнительных или попросту слабых текстов. Отметая конкретику (опечатки), он призывает использовать настолько общие критерии, что соответствие им можно не только при желании констатировать где угодно, но и, с другой стороны, его нельзя было бы однозначно доказать.

Но почему бы не предположить, что я желаю упростить таким образом задачу спорщикам, избавляя их от необходимости вообще что-либо доказывать (что может быть однозначно доказано в сфере гуманитарных наук?), но также изменить направленность дискуссии о ценности научной работы – с разгрома плохих текстов на спор о хороших. И предложенные критерии не так уж бессмысленны и пусты, чтобы их вовсе нельзя было применить. Только *оценивание* в данном случае не должно подразумевать выставления точной (школьной) оценки по какой-либо шкале. Тем более, ответа на вопрос, хороша или плоха та или иная концепция.

Интерес, по моему мнению, может представлять лишь та система взглядов, оформленная в монографию или статью, что отвечает двум критериям. Это **глубина** и **серьезность**.

Глубина. Речь идет всего лишь о времени (и усилиях), затраченном на проведение исследования. Ведь *поверхностный* взгляд есть не что иное, как следствие поспешного формулирования каких-то идей, либо просто лени. Глубина определяется отношением научной работы ко всей жизни исследователя, тем, какую часть своего существования (можно выразиться иначе: какую часть себя) он затратил на изучение чего-либо. Не просто длительность работы вызывает уважение, но то, что ограниченное время, отпущенное всякому человеку, исследователь посвятил именно этой цели. Такая щедрость бывает обычно вознаграждена – усилия не тратятся понапрасну. Говоря об авторитетнейших представителях нашей науки, мы почти автоматически прибегаем к формуле «посвятил свою жизнь» чему-то, мы верим, что количество времени здесь непременно переходит в качество и годы, потраченные даже не на поиск сведений, но на размышления на какую-то тему, не прошли безрезультатно. Количество это не поддается подсчету, оно зависит от темы – на что-то уходят годы, на что-то иное – дни.

Серьезность. Здесь происходит соотнесение исследовательской работы уже не с жизнью, но со смертью – с конечностью существования. Ведь именно перед лицом смерти исчезает всякая ирония, легкое поверхностное отношение к бытию и к любой человеческой деятельности. Вздрагивая от одной только мысли о неизбежном окончании земного бытия и о неизвестности, ожидающей всех за той гранью, взрослый разумный человек тотчас осознает, что значит *серьезность*. Нет ничего серьезнее смерти – независимо от того, верим мы в то, что после конца неизбежно подведение итогов или даже суд и наказание за то, чего человек не сделал или что сделал не так. Даже и современный, точнее постсовременный, мыслитель знает, что его усилия конечны, ограничены. Планируя свою жизнь, он может примерно рассчитать, до какого времени может еще успеть осуществить нечто важное, тем самым ученый структурирует *оставшееся* время, зная приблизительно и то, чего ему уж точно не удастся совершить, т. е. трезво оценивая свои возможности.

Глубина проистекает из осознания иного – наверное, безмерности доступного времени, порождающего определенные амбиции у ученого, который верит, что многое сумеет совершить. Серьезность – из осознания того, что время не следует тратить впустую, что работа не должна быть бесконечной, что где-то надо остановиться, например прекратить сбор материала и подумать о создании законченного труда. Так, длительность и конечность работы становятся отражением основных свойств самого человеческого существования, а глубина и серьезность – следствием способности автора соотнести великое с малым (всю свою жизнь с отдельной концепцией, книгой) – выражением истинной преданности знанию и науке.

Мне более нечего сказать об этом. Критерии недостаточны? Расплывчатые? Может быть. Но, кажется, все дальнейшие оценки выносятся в конкретном случае конкретным исследователем, вступившим в полемику.

Конечно, *глубина* и *серьезность* могли бы стать своего рода фильтром – выдержавшие такое испытание идеи уже не могут быть никем не приняты во внимание. Но так как определение глубины и серьезности (и своей и чужой) – возможно, самое субъективное во всякой научной концепции, это именно смутное чувство или даже предчувствие, что автор либо не в полной мере отдал себя работе (она для него не главное), либо, позабыв о своей конечности, допустил халтуру, а то и превратил исследование в бессмысленную глупую игру. Это ощущение надо обосновать, и именно критика чужих воззрений *по существу* позволяет обнаружить истинную причину,

не наоборот, когда определив каким-то образом серьезность и глубину *a priori*, исследователь затем уже мог бы говорить со своим оппонентом на равных как прошедшим первичный тест. Итак, недостаток этих двух критериев в том, что они могут быть применены в конце, но не в начале спора.

Все-таки без ответа остается вопрос технического порядка: как конкретно автор собирается подвергать рассмотрению труды предшественников для решения стоящих перед ним задач? Думаю, лучше всего показать это с помощью примера, позволяющего затронуть еще и другие проблемы методологического характера.

Пример 2. «Пир в доме Симона Фарисея»

Необходимо наконец привести пример из сочинения отечественного автора, более того, кажется оправданным уже во Введении обратиться к исследованию, в котором бы ставились близкие для меня задачи. Это книга С. М. Даниэля «Картина классической эпохи»⁴³ – редкий для советской науки случай преимущественно формалистического рассмотрения истории искусства, не лишенного также попыток возвыситься от анализа композиции к философским или, по крайней мере, культурологическим обобщениям. Мне хотелось бы пока подвергнуть рассмотрению одно – весьма характерное для автора высказывание.

Прежде всего нельзя обойти вниманием тот метод изучения картины, который занимает в деятельности исследователя центральное место (большее, нежели об этом можно судить по самой книге). Тем более, что все его достоинства и недостатки ярко проявились и во фрагменте, посвященном картине П. П. Рубенса «Пир в доме Симона Фарисея» (ГЭ), который я хотел бы подвергнуть критике. Речь идет о *графическом анализе*, используемом, конечно, и за пределами той научной школы, которую представляет Даниэль. Потому просто необходимо сформулировать отношение к такого рода приемам. Пожалуй, они обладают двояким смыслом: во-первых, имеет место попытка интерпретировать визуальный образ с помощью образа же (пусть речь идет о переводе с живописного языка на графический), с тем чтобы преодолеть все недостатки вербальной интерпретации – в изобразительном искусстве немало такого, что попросту невыразимо с помощью слов; во-вторых подобное схематичное изображение претендует на

⁴³ Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Л., 1986.

сближение, наоборот, с точными науками – как график или диаграмма.

И пожалуй, основным недостатком таких построений являются как раз их претензии на точность. Если то же самое *изложить словами*, например, упомянуть пирамидальное построение композиции при анализе какой-нибудь классической картины, скажем, «Мадонны в гроте» Леонардо (Лувр и лондонская Национальная галерея), то такое высказывание окажет иное воздействие на читателя, нежели схема, где на репродукцию картины наложен треугольник. Так как *слово-сочетание* «пирамидальная композиция» обладает, конечно, гораздо меньшей определенностью, жесткостью, безальтернативностью, нежели *изображение* треугольника. Более того, мало кто отважится с миллиметровой точностью (что неизбежно при выполнении такого рисунка) показать, *какое именно положение* занимают стороны и углы этого треугольника. При словесном же его упоминании эта точность и не требуется. А так как в творчестве Леонардо – в отличие от абстрактной живописи – геометрические фигуры присутствуют незримо (если не замечать редкие архитектурные мотивы, например дверной проем в «Тайной вечере»), попытка исследователя «выявить конструкцию» картины оказывается упрощением, более того, отрицанием свободы художника. Так что и бóльшая близость к искусству (в отличие от вербальных конструкций) оказывается мнимой.

Можно развить метафору «препарирование картины». Ведь это похоже еще на рентгеновские снимки, которые, как известно, не безвредны и не должны делаться без крайней необходимости – здоровому организму ни к чему частое просвечивание. Как будет показано далее, слабость интерпретации картины Рубенса Даниэлем проистекает из чрезмерного доверия автора к своей графической схеме (пускай в книге схематическое изображение конкретно этой картины и не приведено, его нетрудно себе представить, и оно, наверняка, было сделано автором). Стоит процитировать Бадта: «Bei Kunstwerk hat es keinen Wert, hinter die Oberfläche der Erscheinungen zu dringen <...> sie enthalten in ihren Oberflächen ihre ganze Tiefe»⁴⁴.

Формированию сугубо негативного отношения к такого рода методикам мешает, однако, тот факт, что феномен объяснения классической картины с помощью графических схем почти так же стар, как сама наука. Существует целый ряд примеров серьезных искусствоведческих исследований,

⁴⁴ *Badt K. Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik. Köln, 1963. S. 68.*

авторам которых словно бы не хватало слов, и они для наглядности прибегали к схемам. Самый яркий пример, пожалуй, монография Т. Хетцера, посвященная Джотто⁴⁵. Искусствовед, безусловно владевший словом, тем не менее, в двух случаях не мог обойтись без рисунков, воспроизводящих композиции живописца с наложенными на них дополнительными прямыми линиями. Он, правда, сопровождает эти схемы всевозможными оговорками, выдающими его неуверенность в правильности подобного подхода. Интересно также, что ни в какой иной работе (например, в исследовании творчества не менее располагающего к схематизации Рафаэля⁴⁶) он к таким конструкциям более не прибегал. Имело место разочарование?

Интересно, что и принадлежащий уже к совершенно другой эпохе, далекий от формализма автор – М. Имдаль⁴⁷, исследуя творчество все того же Джотто, еще активнее прибегает к помощи графических схем, притом что нередко они крайне просты, призваны только проиллюстрировать такую мысль, которую можно выразить и словами: например, что было бы, если бы расстояние между определенной фигурой и краем картины оказалось немного больше (меньше)⁴⁸. Зачем-то нужно визуализировать подобные опыты, хотя автор даже не пытается воспроизвести все детали исходного произведения – к примеру, мы видим лишь границы картины и абрис фигуры.

Нельзя не заметить, что, казалось бы, предрасположенный к схематизму Вельфлин никогда к такого рода рисункам не прибегал, ограничиваясь словесными описаниями – то же верно и в отношении многих его коллег. Если это возможно, я предложил бы всем искусствоведам наложить табу на вычерчивание схем «по мотивам» анализируемых картин, обещая всегда и везде обходиться без них, храня верность слову, тексту, литературе, право же, способных выразить многое – да практически все.

Теперь краткая цитата из С. М. Даниэля, которую одну я хотел бы сейчас подвергнуть рассмотрению. «От фарисеев к Христу *резко и стремительно* прочерчена горизонталь стола как *язвящая* стрела вопроса» (курсив мой. – И. С.)⁴⁹.

Отметим правильное стремление подобрать какую-то, на первый взгляд, парадоксальную метафору («язвящая стрела») для выражения невыразимого. Однако не всякая метафора

⁴⁵ *Hetzer Th.* Giotto, seine Stellung in der europäischen Kunst. Frankfurt, 1941.

⁴⁶ *Idem.* Gedanken um Raffaels Form. Frankfurt, 1932.

⁴⁷ *Imdahl M.* Giotto Arenafresken: Ikonographie – Ikonologie – Ikonik. München, 1988.

⁴⁸ *Ibid.* Abb. 32, 33.

⁴⁹ *Даниэль С. М.* Картина классической эпохи. С. 108.

бывает уместна. Разве есть в этой картине хоть что-нибудь, что соответствовало бы приведенному выше описанию?

Мне кажется, автора подводит именно стремление непременно вычерчивать схемы, ведь именно в графическом варианте (повторяю, в книге невоспроизведенном) может появиться «резкая и стремительная горизонталь», которой я в картине однозначно не нахожу. Может ли вообще горизонтальная линия выражать движение? Тем более, горизонталь, образованная краем массивного стола? Тем более, стола, покрытого мягкой белой скатертью? Тем более, на картине такого «живописного» (в терминологии Вельфлина) художника, как Рубенс, вообще не использующего линейные мотивы в качестве основного носителя смыслов – если, конечно, анализировать живопись Рубенса, а не графику Даниэля. Которая, наверное, представляет определенный интерес как самостоятельное произведение искусства. Надо только понять, как соотносится она с живописью все-таки несравненно более интересного фламандца, не противоречит ли она ей. Не упрощает ли, не искажает ли замысел художника?

Вернемся к горизонтали, так как здесь можно привести ряд параллелей. Интересно, как бы воспринималась картина Ж. Л. Давида «Клятва Горациев» (Лувр), если заменить в ней все диагонали горизонталями. Картина утратила бы тогда динамику и стремительность, а ее герои – выражение решимости и твердости. А ведь речь идет о чем-то несравненно более подвижном, – о сильных руках воинов, мечах, копьях и ногах. Можно возразить, что рука одного из Горациев вытянута горизонтально, но она лишь часть той композиции из трех простертых десниц, где нижнее положение делает ее как бы основанием для *восхождения* двух других рук; зритель, словно бы на фотографиях Э. Мейбриджа, видит три последовательные стадии движения, и движение это восходящее (руки тянутся за мечами).

То же и в двух «Битвах Иисуса Навина» Н. Пуссена (ГЭ и ГМИ), где копья и стрелы принимают диагональное положение (хотя и нисходящее), что придает им динамику – кажется, что они сейчас будут брошены или воткнуты; горизонтальное копье такого впечатления не произвело бы. Кстати, характеристика диагоналей как восходящих или нисходящих, что в данном случае определяется фактическим движением фигуры (стрела наклонена *вниз*), в иных картинах связано с проблемой левого и правого, заслуживающей отдельного рассмотрения, хотя вряд ли ее стоит затрагивать сейчас. Достаточно, что в отличие от любой диагонали горизонталь выражает ощущение устойчивости, а стало быть и статичности – она пребывает, не движется.

У Рубенса движение сосредоточено в верхней части картины (основные участники сидят, и в первую очередь по этой причине они менее подвижны), где несколько фигур, недвольных происходящим, действительно, обращают какие-то вопросы к Христу. Их тела принимают диагональное положение. Стол не только выражает устойчивость, но и отделяет от этих несогласных возмущившую их спокойствие блудницу, которую этот стол как будто оберегает. Сияющая белизной скатерть над грешницей становится выражением святости и благодати, продолжением умиротворяющего жеста Христа, словно бы с ним заодно прощая женщину.

Может ли эта линия, наоборот, стать своего рода результирующей беспокойных диагональных векторов в левой части картины? Едва ли. Она легко справится с такой ролью на *схеме* (если снабдить ее еще и дополнительной стрелкой), но в картине у нее такой функции нет. Горизонталь не прочерчена, она скрыта за мягкими изгибами скатерти, и в общем колористическом строе картины ее функция также – не разить и язвить, но *смягчать*.

В данном случае, критикуя Даниэля, я опираюсь всецело на личный опыт рассматривания картины и сравнения ее с другими произведениями. Это происходит потому, что мне неизвестно высказывание какого-либо из исследователей, которого я мог бы привлечь себе в союзники (или записать его в союзники оппоненту). Но при более тщательном исследовании вопроса – скажем, написании монографии о Рубенсе (об отражении его творчества в научной литературе) – мне следовало бы ответить на вопрос, как интерпретируют данную картину другие авторы. Привлекая цитату из Даниэля лишь для постановки вопроса об оправданности применения графических схем в искусствоведческом исследовании, я, как кажется, могу пока без такой полифонии мнений обойтись.

Зато постараюсь высказать далее собственное мнение об этой картине, так как именно сравнительный анализ (причем в пределах творчества того же Рубенса) дает совершенно необычный и в высшей степени поучительный результат, которого средствами графики уж точно не достичь. Но лучше вернуться к этому произведению позже – в конце первой части.

Приложение 1

О роли антиномий в изучении изобразительного искусства

Для правильного понимания целей и задач, которые здесь поставлены, необходимо дополнить вводную часть двумя приложениями, посвященными сугубо методологическим вопросам,

а именно: тенденции находить в искусстве всевозможные пары противоположностей и вариантам прочтения композиции классической картины.

Начать следует с необоримой антиномичности искусствоведческого мышления.

По какой-то не вполне понятной причине в нашей науке воцарилась цифра 2⁵⁰. Ее получают либо делением понятия «искусство» (которое якобы может быть того или другого типа), либо сведением всего многообразия отдельных его проявлений к двум архетипам⁵¹. Например, признавая историческую множественность стилей, нередко при их типологической (не хронологической) систематизации исходят из представления о двух полюсах, в колебании между которыми и заключается основополагающая схема истории искусства. Судя по всему, так обстояло дело чуть ли не с самого рождения живописи. По крайней мере, вовсе не в методике основоположника нашей науки Вазари, но в запечатленных им событиях истории искусства можно найти тот самый дуализм, который со временем только вырастет до статуса чуть ли не основы всех представлений об искусстве. Ему противостоят некоторые другие схемы искусствоведения, например введенное Винкельманом⁵² деление на ранний, высокий и поздний стили⁵³ (молодость – зрелость – старость) или какие-то диалектические построения. В них больше и цельности (единство и борьба противоположностей), и движения, тогда как дуальные схемы предполагают непреодолимую разделенность. Интересно отметить – покинув на время пространство изобразительных искусств, что, если современная архитектурная теория основательно увязла в спорах о форме и функции⁵⁴ (тем более не-

⁵⁰ Ср.: «Противопоставление и неразделимость классической и барочной тенденций, возможно, отражают или, точнее, проявляют в архитектурно-художественном процессе более глубокую, имманентно присущую культурному развитию человечества и биосоциальной природе человека кардинальную дихотомию признаков и явлений». (Хайт В. А. Барокко и барочность в европейской культуре 17–18 вв. // Барокко в России. М., 1994. С. 88.)

⁵¹ Против этого в первую очередь: Croce B. *Nuovi saggi di estetica*. Bari, 1920. P. 49.

⁵² Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения. СПб., 2000. С. 19 и далее.

⁵³ Ср. Gosebruch M. *Methodik der Kunstwissenschaft // Methoden der Kunst- und Musikwissenschaften*. S. 26.

⁵⁴ Истоки этой двойственности следует искать в учении теоретика архитектуры XVIII в. К. Лодоли. См., например: Рикверт Дж. Лодоли о функции и репрезентации // Архитектура мира (Материалы конференции «Запад – Восток: Искусство композиции в истории архитектуры») Вып. 5. М., 1996. С. 67–73; Kaufmann E. Jr. *Memmo's Lodoli // The Art Bulletin*. Vol. 46. 1964. № 2. P. 159–175.

удобных, что *форма* здесь трактуется иначе – как синоним эстетического начала – нежели в слишком хорошо знакомой всем искусствоведам паре форма–содержание⁵⁵), античная теория, также, конечно, всем хорошо известная, этой двойственности не знала, оперируя вместо нее тремя понятиями (прочность – польза – красота⁵⁶). Так что альтернатива дуализму есть, но пока она задействована недостаточно. Видимо, имеет место какая-то обреченность историков искусства следовать схеме «или – или», ибо с самого начала в основе их конструкций лежит представление о присутствии в произведении искусства двух составляющих: формы и содержания⁵⁷. Если эти понятия попытаться проанализировать и объяснить (см. далее), их жесткое противостояние будет преодолено, но ученые не принимают во внимание эти объяснения будучи словно заморожены привнесенным из чуждой области – философии противоречием. И что-либо изменить здесь вряд ли возможно.

Говоря о Вазари, я имел в виду приведенное им сообщение о споре двух школ – флорентийской и венецианской⁵⁸ – о приоритете колорита или дизенью⁵⁹, можно сказать о столкновении двух мировоззрений: мир как набросок и мир как схема. А ведь это, по существу, мало чем отличается от *основных понятий* Вельфлина⁶⁰. Разве только он переводит их из плоскости географической (местные школы) в историческую (стили эпох).

Такое противопоставление можно назвать **объектным**, так как отличия проявляются в объекте творчества, т. е. в произведении искусства, где могут преобладать графическое или живописное начало. Оптическое и осязательное у

⁵⁵ См.: *Vauch K.* Kunst als Form // Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 7. 1962.

⁵⁶ *Витрувий*. 10 книг об архитектуре. Кн. 1. Гл. 3.2.

⁵⁷ Ср. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. С. 103. Я категорически не согласен с переводом немецкого *der Stoff* словом «вещество» (ибо в таком случае появляется совершенно неуместный намек на «вещь»), вместо него следовало бы, конечно же, использовать слово «материал», которое в переносном значении может включать в себя также и значение «содержание».

⁵⁸ *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. СПб., 2010. С. 410, 420.

⁵⁹ Об этом понятии подробнее см.: *Kemp W.* Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607 // Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 19. 1974. S. 219–240.

⁶⁰ Ср. *Gosebruch M.* Zum Disegno des Michelangelo // Idem. Aufsätze und Vorträge. München, 2010. S. 123–126.

А. Ригля⁶¹, форма и наполнение у Э. Винда⁶² (и следующего за ним раннего Э. Панофский⁶³), последовательное и одновременное у Д. Фрая⁶⁴, аддитивное и дивизивное у П. Франкля⁶⁵ – вот разные проявления одной и той же констатации: при всем многообразии способов создания художественного произведения конечный результат может быть либо одного, либо другого типа (никто не отрицает, конечно, смешанные случаи – наоборот, привычно замечают, что ни одна из крайностей в чистом виде нигде не встречается, и т. д.). Но целую группу противопоставлений (проявляющихся порой в трудах тех же ученых⁶⁶ или их единомышленников) связать с изучением объекта уже не получится, они не похожи на то, что можно обнаружить при исследовании, в первую очередь, взаимоотношения частей и целого в произведении искусства (см. также Приложение 2). Видимо, эти противоположности связаны с личностью художника, и потому их можно называть **субъектными**.

Истоки такого противоречия не следует искать в каких-то отдаленных временах; относительно позднее их появление позволяет предположить, что объектные противоположности были изначально присущи художественному мышлению (пусть до Вазари их никто и не тематизировал), тогда как субъектные привнесены в него позднее, вследствие каких-то решительных изменений в искусстве; такой *поворот к субъекту* можно истолковать и как один из важнейших шагов на пути преодоления классики в пользу авангарда. Не случайно, классическому формализму, в общем и целом современному ему искусству безразличному, были ближе объектные антиномии, тогда как субъектные становятся актуальными в годы так называемого экспрессионистского искусствоведения, когда не в одном лишь названии сблизилась новаторские течения науки и искусства.

⁶¹ Riegl A. Spätromische Kunstindustrie. См. также: Ригль А. Историческое значение позднеимперской архитектуры // История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935. С. 137–147.

⁶² Wind E. Zur Frage des Kunstwollens // Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 18. 1924.

⁶³ Panofsky E. Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit «kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe» // Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 18. 1925. S. 129–161.

⁶⁴ Frey D. Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg, 1929.

⁶⁵ Frankl P. Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig, 1914; Idem. Das System der Kunstwissenschaft. Brünn, 1938.

⁶⁶ Как, например, субъективное – объективное в текстах позднего Ригля (Riegl A. Holländische Gruppenporträt; Idem. Historische Grammatik der bildenden Künste. Graz, 1966).

Но как истоки авангарда многие ищут в эпохе Просвещения⁶⁷, так и в тогдашней эстетической теории можно встретить первый случай формулирования субъектного противоречия. Заслуга открытия этой главы в истории эстетической мысли принадлежит, по-видимому, Э. Берку⁶⁸, само уже допущение которого, что нечто может не быть прекрасным, оставаясь при этом в пределах эстетики⁶⁹, приблизило приход авангардного, разумеется, «некрасивого» искусства. Прекрасное и возвышенное – это противоречие уже не относится к проблемам композиции, но отражает внутреннее состояние художника (и реципиента эстетического): кто-то испытывает тягу к прекрасному, а кто-то к чему-то *непрекрасному*, однако обладающему своими (иными) достоинствами.

Для истории науки принципиально важно, что и такие пары понятий, как классицизм – романтизм или же реализм – идеализм, выражают в немного измененной форме ту же идею психологической предрасположенности к определенному варианту художественного творчества. Еще дальше пошли ученые-экспрессионисты, осуществив (прежде всего в работах В. Воррингера⁷⁰ и В. Пиндера⁷¹) подробное исследование того, какие душевные состояния приводят к появлению того или иного типа художественного творчества. Если кратко сформулировать выводы этих теорий, можно сказать, что в одном случае художник творит из неприятия действительности (и себя в ней), в другом же – его отношение к миру сугубо положительное, он наслаждается своим существованием в этом мире и выражает единство всех и каждого в своих творениях.

Итак, при всем богатстве оттенков, выходит, что долгая история антиномий в искусствознании – в полном соответствии с ее собственной логикой – может быть сведена к двум вариантам. Но можно пойти и дальше, ограничившись одной лишь парой противоположностей, предположив, например,

⁶⁷ См., например: *Rosenblum R. Transformations in Late Eighteenth Century Art.* Princeton, 1967.

⁶⁸ Берк Э. Философское исследование о происхождении идей возвышенного и прекрасного. М., 1979.

⁶⁹ Ср. мысли И. В. Гете о «немецкой архитектуре»: «Искусство долго формируется (русский перевод не вполне точен, в оригинале: *ist... bildend* – И. С.), прежде чем сделаться красивым» (*Гете И. В. Собр. соч.* Т. 10. М., 1980. С. 13.). К этой идее неоднократно обращался Хетцер (См., в частности: *Hetzer Th. Goethe und die bildende Kunst.* Leipzig, 1948).

⁷⁰ *Worringer W. Abstraktion und Einfühlung.* München, 1908.

⁷¹ *Pinder W. Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas.* Berlin, 1928.

что художник, склонный к схематизму (сторонник *дизеньо*), вероятно, желает изменить мир и свои схемы противопоставляет несовершенной организации природы (Леонардо), тогда как мастер колорита, ничего не критикуя, только наблюдает окружающую действительность, стремится понять ее и слиться с ней. В таком случае речь идет об одном и том же, просто для Вазари и формалистов был важнее *способ переноса внутренних представлений во внешний мир*, их актуализации в произведении искусства, тогда как Берк и экспрессионисты акцентировали внимание на предшествующем этапе – *зарождении таких представлений в душе человека*. Но так как в отличие от пары форма – содержание различие при изучении искусства объекта и субъекта (творчества) представляется безусловно разумным (как бы его ни оспаривали в наше время философы), можно сохранить представление о двух видах противоречий – внутри и вовне души художника.

В любом случае очень трудно назвать ученого XX в., который бы вовсе обходился без антиномий хотя бы в какой-то период своей деятельности, как бы ни стремились некоторые от них уйти. Но всякий, пускай и самый ничтожный опыт теоретизирования приводил исследователей к тому, что они тотчас постулировали: «искусство бывает двух видов ...» (таково, к примеру, противопоставление *стиля* и *правды* в монографии, посвященной Веласкесу, К. Юсти⁷²). Структурный метод Х. Зедльмайра, над которым ученый начинал работу в 1920-е, вроде бы был призван способствовать преодолению такого взгляда на искусство, когда вся его история представляется лишь колебанием меж двух сверхстилей, но обернулся переносом противоречий *внутри* отдельного произведения, в его «структуру»⁷³.

Можно ли в принципе преодолеть такой подход? Или же он до той степени свойствен нашей науке, что спасение от него возможно лишь в скучнейшем позитивизме? В конце концов, его единственным недостатком является (хотя бы и скрытое) предпочтение абстрактного «чистого стиля» реальной сложности и противоречивости отдельного произведения искусства,

⁷² Justi C. D. Velasquez und sein Jahrhundert. Bonn, 1888. S. 93 f. Ввиду явного отсутствия у исследователя интереса к теоретическим вопросам противоречие это осталось неотрефлексированным и едва ли может быть соотнесено с проблематикой искусства и истины, рассмотренной в предыдущем разделе.

⁷³ На это указывает, критикуя Х. Зедльмайра, Л. Диттманн (*Dittmann L. Stil. Symbol. Struktur. S. 171 ff.*)

о чем много и подробно писал Зедльмайр⁷⁴. Но такой ли уж это серьезный недостаток? Ведь все равно конечной целью науки остается история художников и картин, а если и стилей, то понимаемых как совокупность близких по времени, месту, назначению, а главное, по каким-то формальным признакам произведений, вовсе не отвлеченных, чистых стилей, о которых мало что можно сказать по существу. Формализм не так страшен, как казался он тем, кто пытался его преодолеть, и в лучших образцах формального искусствознания очевидные достижения затмевают немногочисленные недостатки (хотя бы и укорененные в самом методе).

Допустимо ли и теперь начинать всякое исследование построением схемы *одно – другое*, или же такой подход все-таки устарел (это значит, что он, в конечном счете, преодолен, изжит)? На этот вопрос у меня нет ответа. Отсутствие строгой, а главное оригинальной методологии не позволяет предпослать этому исследованию подобную схему, а как обстоят дела у исследователей иного склада, я не знаю. Ясно одно, разнообразные антиномии уже давно стали феноменом истории науки об искусстве, а значит, и истории искусства. Хотим мы этого или нет, но *было* не только барокко, но и пара Ренессанс – барокко Вельфлина, оптическое – осязательное Ригля или же абстракция – вчувствование Воррингера и т. п.

И последнее. Что касается противопоставления формы и содержания, то не предлагая ни в коем случае от него отказаться, я стараюсь вообще не затрагивать непростую историю этой исходной антиномии. Иначе пришлось бы выйти далеко за рамки собственно истории искусства, не только в силу неудобной многозначности этих терминов, но также и по причине сходного применения их в эстетике. Мне, тем не менее, хотелось бы предложить им некую, пусть лишь частичную замену.

Существуя наравне с основным противоречием, этот другой вариант названия того же самого мог бы использоваться хотя бы иногда, во избежание столкновения различных значений. Почему бы не говорить иногда о *технике и выражении*⁷⁵

⁷⁴ Например: «Diese ganze Scheinproblematik entsteht nur dadurch, daß man statt von der konkreten Einheit realer Kunstwerke von der ‚Uniform‘ konstruierter abstrakter Stilschemata ausgeht. Solcher Auffassung erscheint die Stilreinheit als *letzte Harmonie* – das aber bedeutet eine fruchtbare Verarmung» (Sedlmayr H. Entstehung der Kathedrale. S. 291. Курсив автора).

⁷⁵ Ср. у Гозебруха многочисленные попытки уйти от противопоставления содержания и формы путем замены их какой-нибудь другой парой, к примеру, *Erfindung* и *Darstellung* (Gosebruch M. Methodik der Kunstwissenschaft // Methoden der Kunst- und Musikwissenschaften.

вместо формы и содержания? Можно сказать, что, желая *выразить* нечто (т. е. перенести во внешний мир определенное внутреннее состояние), художник прибегает к определенной *технике*. Впрочем, кое-что о форме и содержании будет сказано далее – в Приложении 2.

Приложение 2. Варианты интерпретации картины⁷⁶

Подвергнуть художественные произведения анализу означает не что иное, как осмыслить накопленную в них имманентную историю.

Т. Адорно

Интерпретация какого-либо феномена истории искусства (им может быть не только отдельное произведение⁷⁷) подразумевает **познание явления в его конкретности, уникальности и необходимости**⁷⁸. Эти три свойства не повторяют друг друга, но как бы отражают разные стороны явления. Причем именно в таком порядке – ведь открытие *необходимости*⁷⁹ должно увенчать исследование. В ней высший смысл явления – что оно не только возможно, но и необходимо, что художник *по-*

S. 16.) или – со ссылкой на Б. Кроче: *intuizione* и *espressione* (Ibid. S. 17). Или – со ссылкой на Гете – *sinnlich-sittlich* (Ibid.) и т. д. (В этом последнем случае к форме ближе первое из двух слов, в двух других – второе.)

⁷⁶ Текст представляет собой фрагмент доклада о картине Рубенса «Вах», представленного на заседании сектора изобразительного искусства и архитектуры РИИИ в июне 2003 г. Изъятие центральной части сообщения повлекло за собой незначительную редактуру (исключены все ссылки на картину Рубенса).

⁷⁷ Возникает вопрос, применима ли приведенная далее схема к произведениям (круглой) скульптуры. Уверен, что да, но с существенными оговорками, потому здесь используется слово картина как синоним произведения искусства вообще.

⁷⁸ О необходимости в искусстве писали: *Rintelen F. Giotto und die Giotto-Apokryphen. München, 1912. Passim.*; *Imdahl M. Giotto Arenafresken: Ikonographie – Ikonologie – Ikonik. S. 23 ff. Sp. „Das vollkommene Kunstwerk muß den Charakter der Notwendigkeit haben“ (Über kunsthistorische Verbildung // Wölfflin H. Kleine Schriften. Basel, 1946. S. 163).*

⁷⁹ Ср.: «Говорить о необходимости в искусстве *more scientifico* невозможно, речь о ней может идти лишь в том смысле, в каком произведение утверждается в силу своей закрытости <...> как очевидность своего именно-такого-а-не-другого-бытия, как данность, которая обязательно <...> должна существовать <...>» (Адорно Т. В. Эстетическая теория. М., 2010. С. 115).

ступил так, потому что должен был так поступить⁸⁰. И это признание после самого пристального исследования иных свойств искусства, подталкивающего нас к противоположному выводу – о свободе художника, о творчестве как высшем проявлении самой идеи свободы, кажется чем-то волнующе таинственным. Но именно *необходимость* существования многообразия *форм* искусства оказывается труднее всего раскрыть. А не познав его, мы останемся в досадном неведении, ибо нам так же точно будет непонятен в этом случае и смысл собственных усилий, вообще смысл нашего скромного *дополнения* к существующим произведениям искусства. Не понимая, в чем их необходимость, мы не поймем и того, зачем нам ими заниматься. Именно здесь наше исследование переходит из области эстетического в этическое – именно здесь наивное (и даже вопиюще банальное) сомнение в моральности какого-нибудь изображения (см. далее Возвращение к «Пиру Симона Фарисея») внезапно обретает глубокий смысл. Хорошо ли, что художник написал какую-то картину, хорошо ли, что исследователи тратят теперь на нее время и силы?

Куда проще обстоит дело с двумя другими свойствами отдельного явления истории искусства. *Конкретность* – первое, что открываем в отдельном произведении, когда хотя бы на время отказываемся рассматривать его *в качестве примера* – средства, не цели. Когда помещаем его в центр нашего исследования, рассматриваем его как самодостаточную Вселенную. И следовательно, отказываемся подчинять изучение данного явления какой-то а priori сконструированной схеме, дедуктивным системам, догмам и т. п. Более того, понимаем конкретность (то, как оно явлено, дано нам) как синоним современности нам (надвременной характер шедевра), что означает включение наших комментариев в тело текста (позволю себе уйти от дальнейших выводов общефилософского порядка).

Все это относится к *форме*. К противоположному полюсу тяготеет признание *уникальности* отдельного явления. Про-

⁸⁰ Ср.: «Sobald die Einsicht durchdringt, daß eine jede Epoche nicht nach einem ewig-gültigen Maßstab, sondern nach ihrem inneren Wuchs und Vermögen zu messen ist <...> erschließt sich ein völlig neuer Zugang zum künstlerischen Organismus: der Weg über dessen innere Notwendigkeit. Diese Notwendigkeit ist im Individuum verankert, sie bedeutet, daß jedes schöpferische Handeln einen einzigartigen, unwiederholbaren Zusammenhang entwirft» (Hofmann W. Das irdische Paradies: Kunst im 19. Jahrhundert. München, 1960. S. 117). Сказано об искусстве XIX в., но применимо и ко всей новой культуре восприятия искусства, складывавшейся тогда и породившей современное искусствознание.

тивопоставляя произведение его историческому окружению, мы признаем, что, несмотря ни на какую традицию, ни на какие заимствования и цитаты, несмотря на ограничения, наложенные на художника обществом и с честью им (художником) пронесенные, все же родилось нечто уникальное, невозможное ни до, ни после, ни вместо. Те исследователи (скажем иконографы), которые придают историческим (и иным внешним) связям произведения слишком большое значение, вероятно, исходят из неверного понимания формы. Если форма – нечто универсальное, то содержание (как сюжет) должно быть помещено *внутри* произведения. По крайней мере, оно ближе к таинственной сущности произведения. Весь смысл творчества художника в таком случае – в привязке всеобщих форм ко всеобщим же – хотя и пропущенным через индивидуальное восприятие (интеллектуальным, духовным) ценностям.

Если же понимать все эти ценности как *негативные детерминанты* (по Бадту) творчества, в преодоление которых – смысл создания того или иного произведения, понятие *уникальности* явления искусства обретает иное значение. Уникально постольку, поскольку противостоит всем остальным явлениям (в том числе другим произведениям на ту же тему⁸¹). Пока же отмечу, что в буквальном смысле *уникально* (неповторимо) всякое явление, но хаотическое сочетание частей в целом не дает значимых произведений. Уже здесь угадывается присутствие высшего смысла. Нечто *уникально в своей конкретности и потому необходимо*.

Исходя из поставленных задач, имеет смысл предложить своего рода схему интерпретации художественного явления, точнее рассмотреть отдельные ее варианты. Основное деление подразумевает позитивный и негативный подходы, т. е. выявление того, что есть в явлении, и того, чего в нем нет. Но поскольку необходимо внести важное ограничение: речь идет об **интерпретации классической картины**, то позитивный метод следует детализировать (тогда как для Современного искусства *отсутствие* нередко оказывается актуальнее присутствия), для чего предлагается дополнительно выделить три варианта.

Оговорюсь, что хотя разные научные традиции и тяготеют к тому или иному типу интерпретации, нет никакого смысла рассматривать данную схему как демонстрацию таких вариантов исследования, из которых следует выбирать, сообразуясь с ма-

⁸¹ Об этом см. комментарии к таблице (с. 52).

териалом или принадлежностью ученого к той или иной школе. Тем не менее, очевидно, что в разных случаях предпочтение следует отдать какому-то одному (двум, трем) из четырех предложенных типов, какой-то другой (другие), наоборот, можно проигнорировать. Все же лучше рассматривать предложенную схему как условное разделение целостного подхода, имеющее смысл только в пределах методологического Приложения.

Для начала предлагаю свести все известные методики в таблицу; за ней последуют комментарии.

Тип интерпретации	Понимание целого	Понимание частей	Расположение частей по отношению к целому (= порядок интерпретации)
I. Позитивная интерпретация			
<i>Абстрактная</i>	Картина как плоскость	Части как а) линии и (цветные) пятна и / или б) геометрические фигуры	В принципе отсутствие направленности, но (обычно): от центра к периферии
<i>Архитектурная</i>	Картина как пространство	Части как элементы архитектурной (иерархической) композиции	Плюрализм направлений: низ – верх, передний план – задний план, центральная ось – правое и левое
<i>Повествовательная</i>	Картина как событие	Части как эпизоды	Однонаправленность: завязка – кульминация – развязка
II. Негативная интерпретация			
<i>Иконологическая</i>	Картина как текст	Части как символы, требующие расшифровки	В принципе отсутствие направленности, но (обычно): от более к менее понятному и – затем – от данной картины к традиции

Абстрактный тип обязан своим названием появлению в XX в. абстрактного искусства как в варианте В. Кандинского (а), так и в варианте П. Мондриана (б). Подобной живописи и уподобляется при таком варианте интерпретации классиче-

ская картина. Нам следует сначала представить ее себе как холст, покрытый цветными пятнами и линиями, что проще всего сделать, перевернув ее вверх ногами⁸² (так можно абстрагироваться от «содержания»). Здесь уместны такие понятия, как *живописность* и *линейность*, причем требуется особое внимание к проблеме цвета (колорита).

Затем мы вновь абстрагируемся, теперь уже от этого зрительного образа («формы»), пытаясь раскрыть строение картины – но без рисования схем или поиска магических числовых соотношений. В целом при таком подходе мы исключаем какой-либо порядок интерпретации, можем начать с любого места и где угодно закончить (что и стало предметом критики Бадта).

Архитектурный вариант интерпретации следует называть именно так, поскольку архитектура – тот единственный вид искусства, который творит реальное пространство, изобразительное же искусство (по мнению приверженцев такого подхода) оказывается ему подчинено⁸³. Если в основе первого метода (в действительности он часто смешивался со вторым) лежит признание примата реальной плоскости (Т. Хетцер, О. Пехт – см. далее) над иллюзорным пространством, мы вновь переносим внимание на это второе свойство картины. Она представляется нам чем-то вроде ящика с расставленными в нем фигурками – вертепом. Реальный пейзаж плохо поддается такой интерпретации, гораздо лучше обстоит дело с архитектурной vedутой или же интерьером (опыты кватроченто с прямой перспективой, Вермеер).

Отношение частей и целого строго иерархично. Различаются пол и своды, вход (передний план) и противоположная ему дальняя стена (алтарь в сакральном пространстве), боковые стены, ведущие к алтарю. А главное: относительная симметрия (равновесие) частей, собранных вокруг центральной оси, – ведь традиционная архитектура симметрична. Наконец, этот тип интерпретации подразумевает множество направлений.

Повествовательный (драматургический) вариант интерпретации⁸⁴, казалось бы, относится уже к так называемому

⁸² Ср.: Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. С. 247.

⁸³ См.: Zum Wesen des Architektonischen // Sedlmayr H. Epochen und Werke. Bd. 2. S. 203–210.

⁸⁴ Наконец, одним из источников несогласия Зедльмайра с Бадтом как раз и стала приверженность первого (пожалуй, самого крупного искусствоведа, занимавшегося преимущественно историей архитектуры) методу, который я называю архитектурным, тогда как метод Бадта, безусловно, повествовательный. Большинство авторов, которых наряду с Зедльмайром критикует Бадт (включая Хетцера), склонны к первому типу интерпретации; исследователь, к сожалению, не замечает отличия своего главного оппонента от них.

содержанию картины, коль скоро в нем подразумевается раскрытие некоего сюжета. Но следует разделять сюжет как нечто данное художнику (фабула) и собственный сюжет картины, рожденный в полемике с таким заданием, представляющий собой и перевод внешних требований на язык образов, и комментарии к ним, и возражения им. Признание такого автономного сюжета (лучше: события) картины означает отказ от традиционного представления о визуальных искусствах как безразличных к фактору времени, скорее в них мы находим собственное идеальное время. Так что речь идет не о событиях, предшествовавших запечатленному моменту⁸⁵ и следующих за ним⁸⁶, но о том действии, которое представляет нам сама картина (об этом подробнее в первой части).

Конечно, стремясь при таком способе интерпретации проникнуть в *суть происходящего* на холсте, мы делаем выводы, основанные на общих психологических установках, как и при наблюдении за реальными событиями или их воспроизведением на театральной сцене, пытаемся их понять исходя из личного опыта. Речь не идет о способности интерпретатора угадать замысел художника, более того, понять его лучше, чем он понимал себя сам⁸⁷. Условимся: подобные претензии совершенно необоснованны; остается надеяться, что наши предположения не будут радикально противоречить позиции автора.

Впрочем, смысл далеко не всякой картины может быть таким методом исчерпан. Портрет, натюрморт, пейзаж – вот,

⁸⁵ Именно такую ошибку допускает один из исследователей творчества А. А. Иванова – М. В. Алпатов, когда придает особое значение случайному в общем-то эскизу художника, где изображен предыдущий эпизод картины – «Шествие Иоанна Крестителя» (Алпатов М. В. Александр Андреевич Иванов: Жизнь и творчество. М., 1956. Т. 1. С. 345). «<...> представленное в картине мгновение является итогом того, что происходило в предшествующее время» (Там же. С. 360). Автор именно в этом видит основное проявление *историзма* художника.

⁸⁶ Критику такого подхода можно найти у Вельфлина в статье: *Über Abbildungen und Deutungen // Wölfflin H. Gedanken zur Kunstgeschichte. (Gedrucktes und Ungedrucktes.) Basel, 1940. S. 77–78.*

⁸⁷ Такого рода претензии, само собой разумеется, в гуманитарном знании весьма распространены. См., в частности, уже цитировавшиеся: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. 7–8 (1962).* Ср.: «<...> настоящее разъяснение никогда не понимает текст лучше автора – но только понимает его иначе» (Хайдеггер М. Исток художественного творения. С. 306.)

по крайней мере, те несколько жанров, для познания которых этот третий путь не может считаться основным.

Замечу попутно, что так как этот метод интерпретации был практически в одиночку разработан Бадтом, необходимо отмежеваться от предложенного этим ученым механического принципа чтения события *только* слева направо⁸⁸, каковой я не считаю чем-то непреложным. Основное направление было бы лучше определить так: от начала действия к его завершению.

Именно этим методом, который позволяет заключить о высоком смысле происходящего (его необходимости и необходимости его изображения) и потому должен быть поставлен выше двух других подходов, можно завершить рассмотрение позитивной интерпретации. Что касается негативной интерпретации, то необходимо, как мне кажется, тщательно осмыслить уже сам переход к ней, не делая скороспелых заключений *от формы к содержанию* такого, к примеру, характера: в композиции картины явно прочитывается крест, следовательно, художник хотел выразить в ней христианские идеи. Или же: изображение нищего (крестьянина) позволяет заключить о гуманистической установке художника, хотя бы о его жалости к «маленькому человеку». Надо помнить, что внешние идеи всегда противостоят уникальному миру образов того или иного художника, так что даже принимая их, он принимает их *критически*.

Негативная интерпретация, таким образом, хотя и может предшествовать позитивной, не дает знания о том, что сделал художник, а лишь о том, с чем он вступил в борьбу и что в результате сумел преодолеть.

Помимо *иконологического* возможны, конечно, и другие подходы (социологический, психологический). Я не включаю их в предложенную схему только потому, что они выходят за рамки интерпретации собственно *визуального* искусства, связывая мир образов с миром идей и т. п. Только иконологический подход позволяет оставаться в пределах искусства, пусть и уравнивает высокое с низким, нивелируя собственно художественные ценности, когда самый примитивный лубок может быть поставлен в один ряд с шедевром (конечно, способным *поведать* нам о *чем-то* несравненно большем). И только потому что там совпадают сюжеты или какие-то типы.

⁸⁸ *Badt K. Modell und Maler von Jan Vermeer. S. 32 ff.*

Совокупность всех вышеприведенных фрагментов помогает приблизительно понять, чего я хочу от классической картины, а также от исследований, посвященных как ее неудавшемуся проекту в России, так и шедеврам старых мастеров. Я попытался приблизиться к этим темам с разных сторон. Но яснее сформулировать свою концепцию (в том числе и для самого себя) мне пока не представилось возможным. Попробую сделать это с помощью развернутого анализа отдельного произведения, которому и посвящается первая часть исследования.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

АНАЛИЗ ОДНОЙ КАРТИНЫ

Предварительные замечания – проблема остановки – время и композиция – анализ искусствоведческого текста – версия М. В. Алпатова – версия М. М. Алленова – сходства и различия – части и целое – свое и чужое – важнейшая особенность текста Алпатова – важнейшая особенность текста Алленова – третье измерение – двойственность – моя версия – барельеф – близкие композиционные решения – итоги

...der methodisch verlangte Zwang, sich vor allem, ohne abzuirren,
in die Existenz des einzelnen Werkes zu versenken,
ist nur aus den Willen geboren,
das Leben in seiner ganzen Fülle zu erfassen.

В. Дрост

Предметом анализа в этой части должна стать всего одна картина – произведение А. А. Иванова «Явление Мессии» (ГТГ).

Основными источниками – две монографии, посвященные художнику: книги М. В. Алпатова и М. М. Алленова¹. А кроме того, произвольно подобранные высказывания других авторов, сделанные и задолго до появления этих двух больших сочинений – их разделяет чуть больше двадцати лет, тем интереснее сопоставить эти труды, задавшись вопросом, что же вызвало к жизни новый текст? – и после них.

Предварительные замечания

«Ведь мы уже подходим мало-помалу к последнему вопросу: быть ли живописи или не быть»².

Эта мысль художника Иванова, как кажется, очень точно характеризует тот критический момент, в который увидело свет его творение. И пожалуй, в этом высказывании слышится скорее беспокойство, нежели надежда на то, что классическое искусство (не живопись вообще!) выживет – в числе прочего и благодаря усилиям нашего художника. Можно сказать, что основной вопрос данной части исследования таков: суждено ли было этим чаяниям сбыться?

¹ Алпатов М. В. Александр Андреевич Иванов: Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1956; Алленов М. М. Александр Андреевич Иванов. М., 1980.

² Из письма к Н. В. Гоголю. Цит. по: Романов Н. И. А. А. Иванов и значение его творчества. М., 1907. С. 37.

Едва ли возможно дать с ходу утвердительный ответ – на том лишь основании, что картина не только была завершена, но состоялась и в ином смысле – заняла определенное, весьма значительное место в истории отечественного искусства, более того, в культурном сознании нации (вплоть до того, что ее народное название вошло в народный же обиход наряду с именами таких картин, как «Грачи прилетели» или «Не ждали»). Не сразу принятая, она уже давно обрела статус безусловного шедевра, а жизнь ее автора, главным событием которой и стало осуществление этого замысла, представляется теперь сущим подвижничеством, сам же художник – почти святым³ (с этой точки зрения и давнее противопоставление Иванова Брюллову сохраняет смысл, притом что последнему массовое сознание все же простило все его грехи). Что же заставляет усомниться в полном осуществлении художником своего замысла? Конечно, не только и не столько собственная неуверенность Иванова (которую разделяли многие, писавшие о нем – см. раздел «Итоги»). И уж конечно, не желание автора настоящего текста унижения русского искусства XIX столетия ради нанести столь ощутимый удар по ключевой его фигуре!

Настоящих причин такой переоценки может быть названо несколько, о главной из них уже шла речь во Вступлении – это необходимость поместить творчество Иванова в общеевропейский контекст, сопоставить его картины с важнейшими достижениями, прежде всего французского искусства, рассмотреть их на фоне основных событий той, действительно кризисной эпохи, когда завершалось классическое искусство, уступавшее место чему-то новому, иному. Правда, ввиду очевидного консерватизма художника (неизбежного для жителя Рима, города, у которого в XIX в., казалось, все уже в прошлом) сравнение с Делакруа или Коро, быть может, не слишком корректно. Что ж, примем пока это его произведение за памятник угасающей классической традиции, обратив вопрос к прошлому, и, если уж сам Иванов образцом для подражания выбрал Рафаэля⁴, сравним его и с этим мастером тоже. Так поступил когда-то один из исследователей его творчества, так в дальнейшем сделаем и мы.

³ См.: Неклюдова М. Г. Разлад мечты с действительностью и проблема утопизма в творчестве Иванова // А. А. Иванов. 1806–1858 (Альбом). М., 2006. С. 20 и далее.

⁴ «Соединить рафаэлевскую технику с идеями новой цивилизации – вот задача искусства в настоящее время» (из беседы с Н. Г. Чернышевским. Цит. по: Коваленская Н. Н. История русского искусства первой половины XIX в. М., 1951. С. 171).

Прежде всего настораживает и пугает исключительная одержимость мастера своим творением. Не видя картины, по одному лишь рассказу о ней, вдумчивый читатель (примерно представляющий себе модель творчества классического живописца, неважно XVI или XIX в.) должен уже испытать некоторые сомнения: этим ли путем приходят в мир шедевры? Вправе ли Иванов в своем этическом ригоризме противопоставлять себя не одному лишь Брюллову, но вообще всем живописцам прошлого, и не брезговавшим легкомысленными (или, как «Последний день Помпеи» (ГРМ), поверхностно эффектными) сюжетами, и отличавшимся подозрительной плодовитостью – сколько картин успел за недолгие двадцать с чем-то лет активной творческой жизни создать тот же Рафаэль⁵! – в то время как скупой на живописные произведения Леонардо руководствовался какими угодно соображениями, но все же не идеей подчинения всего своего творчества одной какой-то вещи, этакой сверхкартине⁶. Из мастеров западноевропейского искусства, пожалуй, ближе других к Иванову оказывается А. Гауди (он, впрочем, никакой не предшественник, представляет совсем другое поколение), начиная с определенного момента оставивший иные заказы ради главной работы, закончить которую, в отличие от нашего художника (но такого вообще доля зодчего), он не смог. Пожалуй, полуородивый архитектор, признанный теперь *блаженным*, – это в некотором смысле следующая за Ивановым ступень одержимости.

Конечно, одержимость Иванова – по всему, что мы знаем о нем, – ни в коем случае не перерастала в безумие. Однако в обоих этих случаях явно имела место переоценка возможностей искусства⁷: взамен «слишком скучной» задачи производства множества отдельных произведений, каждое из которых может быть сколь угодно совершенным и все равно нести в себе черты *незавершенности*⁸ (художник не вправе и останав-

⁵ Ср. мнение анонима, приведенное В. В. Стасовым: «Ведь этот же самый Иванов, родился он в век Рафаэля, написал бы не одну, не две, а сотню картин; а в наше время он всю жизнь писал одну» (*Стасов В. В. Избранные сочинения*: В 3 т. Живопись. Скульптура. Музыка. М., 1952. Т. 2. С. 83).

⁶ Ср. мнение безусловного апологета: «Явление Христа народу» остается единственной в своем роде Картиной (Sic), значение которой не укладывается <...> в рамки соответствующего жанра и едва ли не превосходит границы самого искусства» (*Даниэль С. М. Библийские сюжеты*. СПб., 1994. С. 16).

⁷ Примечательно мнение отца художника: «Избранный тобою сюжет неудобноисполнителен по ограниченности живописи» (цит. по: *Алпатов М. В. А. А. Иванов*. Т. 1. С. 189).

⁸ Ср.: *Dittmann L. Stil. Symbol. Struktur*. S. 189.

ливаться на достигнутом, и слишком долго задерживаться на отдельной вещи, должен двигаться дальше, к этому подталкивает его собственные **глубина и серьезность**), мастер возжелал ценой поистине сверхчеловеческих усилий, вложенных в одно единственное произведение, совершить, по сути, некий магический акт, сотворив нечто, способное изменить мир к лучшему. (В русской культуре к Иванову ближе всего подошел, пожалуй, А. Н. Скрябин.)

Такое подвижничество вызывает, конечно, уважение, но, если судить о нем «по плодам его», заведомая неосуществимость замысла художника становится очевидной. Ни картина, ни музыкальное произведение, ни даже храм не обладают магическими свойствами – сколько бы усилий ни вложил в них автор, они остаются, в конечном итоге, чем-то сугубо материальным: маслом на холсте, грудой камней, нотными знаками... Прав был П. А. Кулиш, пусть и не видевший по собственному признанию законченной картины, когда подвел такой итог творческому пути Иванова: «Несчастный художник, который <...> всю жизнь бился <...> и едва ли не напрасно, чтобы стать выше искусства в его общепринятых условиях»⁹. Да и сам Стасов с ним вполне согласен: «<...> А между тем эта картина вовсе не была такой всеобъемлющей и колоссальной по содержанию картиной, которая оправдывала бы принесение себя в жертву»¹⁰.

Известная статья И. Е. Репина о Н. Н. Ге¹¹ может быть понята как критическое переосмысление опыта новой русской религиозной живописи (в которой, конечно, и Репин принимал участие), хотя сам он не посмел бы распространить критику позднего Ге на основоположника этой традиции – Иванова. Но скрытый призыв к художникам не переоценивать собственную личность (не притворяться святыми), звучащий в этом тексте, совпадает с моими сомнениями в отношении всякой мании в искусстве. Пожалуй, ироничное отношение эпохи постмодернизма к любому такому подвижничеству¹², даже боязнь его, способно послужить противовесом от подобных проявлений *культы личности* в искусстве. Но и в этом случае истина, вероятно, где-то посередине. Все те же глуби-

⁹ Цит. по: Стасов В. В. Избр. соч. Т. 2. С. 44. Полагаю, что «общепринятый» не означает «на данный момент», стало быть, преодолимый со временем.

¹⁰ Там же. С. 403.

¹¹ Н. Н. Ге и наши претензии к искусству // Репин И. Е. Былое и думы. М., 1960. С. 298–326.

¹² Популярное изложение такой точки зрения представлено у Б. М. Парамонова (см.: Парамонов Б. М. Конец стиля. СПб.; М., 1997).

на и серьезность должны подвигнуть художника к тому, чтобы критически воспринимать и свою личность, и скромные свои усилия. В праве ли он надеяться одной картиной изменить весь мир? Едва ли. Этого не удалось пока никому – сколь бы велика ни была популярность, выпавшая на долю иных произведений, включая и это.

Можно еще сказать, что в одном отношении Брюллов все же выигрывает в сравнении с Ивановым – его модель творческого поведения (легкость, плодовитость) оказывается ближе и к Рубенсу, и к Рафаэлю.

Интересно, что как раз в те годы, когда соревновались заочно два ведущих русских живописца, со своей стороны к осмыслению творческих рисков подошел О. де Бальзак¹³. Сам о том не догадываясь, писатель поведал нам о судьбе художника, очень похожей на участь Иванова¹⁴, в рассказе «Неведомый шедевр»¹⁵ (смею поправить великого писателя: было бы лучше назвать такой шедевр «несостоявшимся», потерянным в том смысле, что художник мог его создать, если бы избрал иной путь). Вроде бы далекий и от русского искусства, и от профессионального искусствознания (легко обнаруживающий некомпетентность – так, Я. Госсарт-Мабузе никакими секретами колоризма не владел, а его ученик по возрасту не мог встретить молодого Пуссена), он излагает совершенно неправдоподобный, на первый взгляд, случай творческой неудачи¹⁶.

¹³ Подробнее о творческих неудачах в литературе XIX в. см.: Der Künstler als Kunstwerk. (Ein Vortrag.) // Hofmann W. Anhaltspunkte (Studien zur Kunst und Kunsttheorie.) Frankfurt am Main, 1989. S. 91–106. Там же о романе Э. Золя «Произведение», написанном все-таки с нескольких иных позиций, потому оставленном мною без внимания.

¹⁴ Основной мотив рассказа повторен в другом произведении автора – «Гамбара», герой которого в каком-то смысле Скрябин!

¹⁵ Бальзак О. де. Собр. соч.: В 15 т. М., 1955. Т. 13. С. 370–397.

¹⁶ В уста Френхофера писатель вкладывает размышления, скорее всего, позаимствованные у Э. Делакруа («рисунка не существует» и т. п.). Литературного эффекта ради Бальзак заставляет воображаемого предшественника Делакруа потерпеть безусловное фиаско (сжечь картины, совершить самоубийство); едва ли писатель желал подобного крупнейшему художественному дарованию эпохи. Стало быть, он по наивности не заметил связи между оригинальными теориями и катастрофой на практике. Но ведь и Т. Манн не желал намекнуть «Доктором Фаустом», что А. Шенберг вступил в сделку с дьяволом. Бальзак, впрочем, выступает сторонником золотой середины: «<...> в рисунке дается остов, колорит есть жизнь, но жизнь без остова – нечто более несовершенное, чем остов без жизни» (Там же. С. 385), доверяя художнику (невывымышленному) Франсу Пурбю II (Порбус в русском переводе) высказать сомнения в радикализме Френхофера и совет: «Не подражайте ему! Работайте! Художники должны рассуждать только с кистью в руках» (Там же). А писатели?

Может ли *чрезмерное усердие* автора погубить картину (равно как и произведение любого другого вида искусств)? Кажется, история искусства подобных примеров не знает, описанная Бальзаком ситуация представляется надуманной.

Но, по крайней мере, те, кто отдает предпочтение эскизам Иванова¹⁷ (и наброскам к «Явлению», и «Библейским эскизам»), а не законченной картине, рассуждают примерно так: картина эта слишком сделанная, испорчена бесконечным переписыванием и попросту слишком долгой работой, когда автор уже утратил к ней всякий интерес и не завершил бы вовсе, когда б не принятые им обязательства.

Можно сказать, что постмодернистский призыв к художнику «быть скромнее» встречается уже в рассказе французского писателя, показавшего, как этот сверххудожник, пускай и владеющий какими-то особыми секретами, может попросту не иметь чувства меры. Сомнительны только детали – то, что тот будто бы испортил свой шедевр многократным наложением различных изображений на один и тот же холст¹⁸.

Скорее излишняя сделанность чревата китчем, безвкусицей (боюсь, что именно это и демонстрирует творчество Гауди) – между прочим всем тем, от чего такой «подвижник» в первую очередь стремится уйти. Я, разумеется, не хотел бы впасть в крайность, приветствуя то ли минимализм (предпочтение позднего Рембрандта Рубенсу), то ли эскизность (предпочтение эскизов того же Рубенса большим картинам, выполненным в его мастерской). Конечно, случай, описанный Бальзаком, – плод писательского воображения. Но если задаться вопросом, на кого похож главный герой рассказа, ближайшей аналогией вполне может оказаться наш художник. Я не утверждаю пока, что усилия Иванова были изначально обречены на неудачу, цель моя – попытаться эту неудачу раскрыть, подойдя к картине прежде всего с точки зрения ее композиции.

После знакомства с Приложением 2 нижеследующее утверждение может показаться по меньшей мере странным, но все же отважусь на него: основной проблемой композиции классической картины является вопрос ее *собственного времени*, чему стоит посвятить отдельный методологический экскурс.

¹⁷ У истоков этой традиции стоит не кто иной, как В. В. Стасов: *Стасов В. В.* Избр. соч. Т. 2. С. 87 и далее.

¹⁸ Ср.: А. Н. Бенуа о двух картинах Иванова, словно наложенных одна на другую (*Бенуа А. Н.* История русской живописи в XIX в. М., 1999. С. 167).

Но прежде еще одно замечание, своего рода мысль по поводу, которая может появиться и у непрофессионала при ознакомлении с фактами жизни и творчества Иванова. Стоит упомянуть здесь еще одно имя, близость которого приведенным выше – Гауди, Скрябин, вымышленный Френхофер, – быть может, и не вполне очевидна.

Сопоставление русской живописи XIX в. с литературой давно уже стало общим местом нашей науки (не стану выносить здесь этому феномену какую-либо оценку); известно, что писатели дружили с художниками, восхищались ими, становились их моделями. Рядом с почти каждым крупным живописцем упоминается какой-нибудь литератор, для Иванова это Гоголь.

Прежде всего следует признать, что значение Гоголя для истории русского изобразительного искусства, пожалуй, все еще недооценено. А ведь он внес значительный вклад в разработку проблем композиции, нарисовав, точнее подготовив, нечто поистине радикальное – *живую картину* в финале своей знаменитой пьесы, где подробно объясняется, в какой позе каждому из актеров надлежит застыть. Интересно, что Иванов, вдохновленный описанием, попытался эту сцену (каковую он в спектакле никогда не видел) воспроизвести в рисунке¹⁹. Пожалуй, в одном ряду с Брюлловым и Ф. А. Бруни следует назвать имя Гоголя как человека, по-своему озабоченного созданием большой картины. Сам писатель допускал эсхатологическую трактовку сюжета своей пьесы, стало быть, сообщение известия о приезде (истинного) ревизора, призванного судить и карать, оказывается не так уж и далеко от явления Мессии²⁰.

Впрочем, не это главное. Н. Г. Чернышевскому принадлежит высказывание, что Иванов пошел дальше Гоголя, преодолев свои религиозные заблуждения²¹. Смею возразить, что здесь слишком многое зависит от выбранного угла зрения – в определенном отношении Гоголь оказался решительней художника, уничтожив свой «неведомый шедевр». Быть может, путь Иванова оказался бы более завершенным (почти как литературный сюжет!), если бы в самом конце постигшая ху-

¹⁹ Виноградов И. А. Н. В. Гоголь и А. А. Иванов: К истории создания картины «Явление Мессии» // А. Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. М., 2001. С. 674.

²⁰ См.: Некрасов А. И. Приписываемые Гоголю рисунки к «Ревизору» // Литературное наследство. М., 1935. Т. 19–21. С. 542 и далее; Виноградов И. А. Н. В. Гоголь и А. А. Иванов. С. 674, 675, 700–702.

²¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1950. Т. 5. С. 340.

дожника переоценка ценностей привела его к аналогичному решению – сожжению полотна. Уверен, значение картины в истории русского искусства от такого «самоубийства» только бы возросло, а вопрос, процитированный в начале данного раздела, получил бы однозначный ответ самого художника – у такой живописи нет будущего.

При всем том... «во времена Рембрандта и Баха слишком знакомый нам феномен „потерпеть неудачу в осуществлении поставленной цели” был совершенно немислим»²².

Идея позабытого ныне В. Дроста²³, вынесенная в эпиграф этой части оказывается созвучна многократно повторенному призыву Зедльмайра поместить в центр искусствоведческого исследования отдельное произведение искусства²⁴. Мысль не столь и банальная, по крайней мере, в определенном отношении остается не воплощенной до сих пор: существует не так много выдающихся исследований, которые были бы действительно посвящены отдельному произведению. Скорее, это свойственно популярным книжкам о «шедеврах». И основные тексты самого австрийского ученого посвящены чему угодно только не отдельной картине (или постройке). Иное дело статьи... но читателя может посетить такая, почти примитивная мысль: наверное, никакого, даже самого гениального произведения искусства попросту *не хватило* бы на целую монографию²⁵. Всякая же статья по отношению к книге – неважно монографии или сборнику – носит все-таки вторичный (подготовительный) характер.

Поскольку картины все еще не «пишут себя сами», но требуют присутствия художника, *частью* творческого наследия которого оказываются, из анализа отдельных произведений должно слагаться нечто большее – исследование стиля, направления, школы или, чаще всего, биография автора. Этот последний, наиболее популярный жанр (применительно, ко-

²² Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1: Образ и действительность. Новосибирск, 1993. С. 382. Ср. признание Брюллова, что ему – в отличие от старых мастеров, которым он завидует – скучно все время писать маслом (К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. М., 1961. С. 158).

²³ Drost W. Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock: Ein Beitrag zur Begründung der Strukturforschung in der Kunstgeschichte. Berlin; Leipzig, 1938. S. 173.

²⁴ Зедльмайр Г. Искусство и истина. С. 77 и далее.

²⁵ Ср. блестящие примеры именно таких исследований у Т. Хетцера: Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz. Frankfurt, 1943; Die Sixtinische Madonna. Frankfurt, 1947.

нечно, к искусству Нового времени, в котором *были* художники с биографиями) не сокращают никакие методологические сомнения, призывы перейти наконец от «истории художников» к «истории искусства», идея «смерти автора» и т. п. Вероятно, и Зедльмайр не имел в виду, что всем исследователям надлежит переключиться на написание книг об отдельных картинах (зданиях, скульптурах), но лишь, что конкретное произведение важнее отвлеченных теоретических конструкций (включая и всевозможные концепции стилей). Если принять такой метод, то именно произведение окажется в центре внимания, хотя и необязательно на обложке книги.

Неудивительно, что в своем анализе картины Иванова я не могу опереться на какое-либо значимое сочинение, посвященное только этой вещи. Два таких (весьма скромных по объему) текста²⁶ относятся к XIX в., т. е. созданы современниками Иванова, предшественниками настоящих искусствоведов, тогда как вполне сформировавшаяся наука, отстоящая от тех событий на расстояние более чем в сто лет, такого рода книжками довольствоваться уже не могла.

Как вообще совместить в одной книге две линии повествования – историю художника и истории его картин (если одно не равняется сумме других)? Эта проблема композиции научного текста встает тем острее, чем в меньшей степени она рефлексирована учеными, наивно полагающими, что для создания качественной монографии требуется лишь хорошее владение материалом, наличие собственной позиции, да еще, быть может, некоторый литературный талант.

Кажется, что при написании книги об Иванове такой проблемы возникнуть не должно: все его творчество – это сначала будто бы предисловие к главной картине, приготовление к ее написанию, затем история создания «Мессии» с послесловием в виде «Библейских эскизов». Но ведь опасность кроется не только в чисто механическом соединении разных кусков (эссе об отдельных произведениях) в пределах большого текста, когда, действительно, может возникнуть проблема дисбаланса или недостатка цельности. Всякий раз, подходя к картине, о которой нужно рассказать что-нибудь, исследователь словно перемещается на другой уровень, прерывает плавное течение своего рассказа, неважно повествования или размышления... делает *остановку*. Время жизни художника, равно как и время жизни текста (течение мысли автора), прерывается, чтобы

²⁶ Мокрицкий А. Н. «Явление Христа народу»: Картина Иванова. М., 1858; Бухарев А. М. О картине Иванова «Явление Христа миру». СПб., 1859.

дать место особому *времени картины*. И неважно, одна у художника картина или несколько – автор все равно должен в совершенстве владеть переключением регистров, дабы книга не утратила связь с отдельным произведением, и из центра исследования оно не сместилось куда-то на периферию.

Анализируя текст о некоем художнике с целью, близкой моей, т. е. с тем чтобы извлечь из него фрагменты повествования о какой-то картине, исследователь задается сперва самыми простыми вопросами: где начинается такой текст (ведь он необязательно выделен в отдельную главу), где заканчивается; возвращается ли автор к этой картине вновь, упоминал ли он ее раньше. Только после этого следуют вопросы о *композиции* такого рассказа о картине – для начала его надо отыскать. И занимаясь таким поиском, можно заметить, как трудно даются и эта остановка, и этот переход столь многим авторам, которым проще посвятить отдельной картине отдельную главу, а это в конечном итоге чревато превращением монографии в сборник не связанных между собой фрагментов.

Ближе всего к осмыслению этой проблемы подошел М. Гозебрух, когда рассуждал о конфликте *горизонтального* (лучше: *линейного*) и *концентрического* в искусствознании²⁷. Именно нелинейное построение положено в основу блестящего исследования творчества Сезанна, осуществленного К. Бадтом²⁸, однако и задолго до него по тому же принципу построил свою книгу о Джотто Т. Хетцер²⁹. Наверное, никто не смог бы во все отказаться от *линейности*, пусть это и сделало бы такую книгу интересным литературным экспериментом, вот только его научная ценность снизилась бы катастрофически. Следовательно, всякий, кто ищет новых путей построения научного текста (нечто подобное несложно заметить и в данной работе), не впадая при этом в эссеистику, и попросту стремится сохранить *понятность* повествования, должен найти баланс того, что Гозебрух обозначил как горизонтальный и концентрический подходы, а также овладеть искусством того, что я называю *остановкой*.

На самом деле, во всех этих рассуждениях мы не уходим никуда от проблемы времени в искусстве. Может, правда, по-

²⁷ Gosebruch M. Methodik der Kunstwissenschaft // Methoden der Kunst- und Musikwissenschaften. S. 60 f.

²⁸ « <...> das vorliegende Buch (ist – И. С.) nicht in fortlaufender Folge angelegt, sondern als Kreis; und seine fünf Kapitel sollten derart verstanden werden, daß in jeden von ihnen von einem anderen Orte des Kreises ein Zugang zu der Mitte gesucht wird» (Badt K. Die Kunst Cézannes. München, 1956. S. 9).

²⁹ См.: Hetzer Th. Giotto, seine Stellung in der europäischen Kunst.

казаться, что при анализе (особенно с упором на так называемую *формальную* составляющую) ученый *останавливает* время, точнее, игнорирует его ход, поскольку всякое выдающееся произведение искусства, во-первых, обладает вневременной ценностью (но так как поистине ничто не вечно в этом мире, правильнее говорить о *длительности* славы картины, не о вечности). Во-вторых, изобразительное искусство до появления кинетических инсталляций и видеоарта времени вообще не знало. Живопись – пространственное искусство, повторяем мы вслед за Г. Лессингом³⁰, хотя другой авторитет из той же эпохи – И. Кант мог бы напомнить нам, что пространство без времени немислимо и непредставимо³¹...

Но так ли уж важен фактор времени для понимания классической картины? Разве в основе ее формы не расположение неких значимых деталей (частей) в *пространстве*³², и только его мы и должны осмыслить (как *целое* в картине), это-то и называется *анализом композиции*? Из некоторых фрагментов Приложения 2 следует, конечно, что я придерживаюсь иной точки зрения. Этим признанием можно бы было и ограничиться (сославшись, еще и на авторитет Бадта), но сложность проблемы заставляет меня сделать своего рода *остановку* после всего, что уже было сказано по поводу методологии, посвятить этим вопросам еще один раздел, снабдив его, к тому же, примером, не относящимся ни к творчеству Иванова, ни вообще к русской живописи. Кстати, перемещение этого фрагмента в первую часть (с которой он, конечно же, тесно связан) помимо прочего призвано сократить Введение. А тому читателю, который, быть может, разочарован слишком большим вниманием автора к «теоретическим тонкостям», стоит напомнить, что методологическая рефлексия неотделима ни от какой исследовательской работы; вопрос лишь в том, считает автор эти свои мысли достойными опубликования или нет.

Отступление 1. Время в искусстве

Все-таки можно было, наверное, ограничиться одним лишь примером анализа времени в картине. Но опять же,

³⁰ Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М., 1953. С. 443 и далее.

³¹ Кант И. Критика чистого разума. СПб., 1993. С. 49–69.

³² Неудивительно, что вырабатывая свой метод интерпретации картины, К. Бадт должен был столкнуться с преувеличенным вниманием к пространству в существующей литературе. Радикальной критике таких представлений о роли пространства в искусстве посвящено исследование: *Badt K. Raumphantasien und Raumillusionen*.

я не стремлюсь к краткости любой ценой и не ищу простых путей. Если проблема хотя бы смутно намечается, она должна быть проговорена во всех деталях.

Затруднения, возникающие при осмыслении учеными той роли, которую играет в искусстве временной фактор (мне не хватает русского аналога слова *die Zeitlichkeit*, ведь речь здесь о «лошадности», не о лошади), остро проступают во все том же споре Зедльмайра с Бадтом, особенно если учесть, что первый из авторов посвятил немало строк *истинному времени, что присуще только искусству*³³, однако, возражая оппоненту в конкретном споре, не нашел ничего лучше, как сослаться на ту самую лессинговскую традицию³⁴, упуская из виду, что Бадт ставил целью не что иное, как раскрытие особой *Zeitlichkeit* изобразительного искусства. Не менее странно, что отрицание «времени картины» звучит в устах исследователя, занимавшегося в первую очередь историей архитектуры. Кому, как не ему, знать, что никакое творение зодчества (в особенности же ансамбль или целый город) не явлено нам одномоментно, но раскрывается во времени. Конечно, это нехарактерно для отдельного живописного произведения, но, по крайней мере, принятие во внимание столь важного свойства одного из визуальных искусств³⁵ раскрываться во времени (я не говорю здесь о кинематографе, для Зедльмайра слишком современного³⁶, а потому «неистинного» искусства) могло подтолкнуть его к признанию хотя бы частичной правоты Бадта.

Мне снова проще начать с того, чем время в таком особом понимании этого слова *не является*. Приводимый ниже перечень различных возможных времен в искусстве не кажется мне лишним в числе прочего и потому, что все они так или иначе применимы к изучению творчества Иванова. Ведь эти времена не измышлены, но могут встретиться и встречаются исследователю. Важно отличать их от того понимания времени, на которое я претендую и которому пытаюсь дать пока такое *апофатическое* определение.

³³ См.: Проблема времени // *Зедльмайр Г. Искусство и истина*. С. 232–257.

³⁴ *Sedlmayr H. Jan Vermeer. «De Schilderkunst» // Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. 7–8.*

³⁵ Ранее я говорил, что именно опыт архитектуроведа мешал Зедльмайру встать на позиции Бадта. Здесь, однако, нет никакого противоречия, именно этот опыт должен был открыть Зедльмайру активную роль времени в изобразительном искусстве.

³⁶ *Зедльмайр Х. Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света*. М., 2008. С. 622.

1. Прежде всего, время картины не является временем большой – внешней по отношению к художнику – истории. Политической истории, сопровождающей его творчество и, конечно, способной повлиять на него, причем двояко: не позволяя ему завершить замысел или же открывая бессмысленность (в изменившихся обстоятельствах) такого завершения.

Так, исследователи указывают на события 1848 г. как на начало разочарования (не приведшее, повторю, к логичному гоголевскому завершению) Иванова в своем замысле. Конечно, такой подход можно вовсе отбросить, списав его на счет влияния советской идеологии, для которой революции суть главное событие истории, а всякий художник постольку хорош, поскольку сочувствует восставшим. В любом случае все это несущественно для понимания картины, созданной вопреки разрушительным событиям, а не вследствие их, даже если она, как знаменитое полотно Делакруа, которое нам еще пригодится, напрямую их воспевает.

2. Время картины – это и не время *собственной истории* художника, его биографии. Вообще повышенный интерес к историческим деталям у многих исследователей понятен и объясним неспособностью, нежеланием, быть может, даже страхом сказать *главное* – подвергнуть анализу само явление, а не обстоятельства его появления. Воистину такой исследователь лишь ходит вокруг да около, наличие же у него литературных способностей может сделать такие «прогулки» весьма увлекательными для читателя, но пониманию искусства они ничего не добавляют. Иванов сам дал историкам повод уподобить *анализ* его главной картины *истории ее создания*. И это притом, что мы знаем далеко не все о том, как достаточно скрытный художник писал свое главное полотно – этих знаний достаточно, чтобы сделать пересказ истории картины почти что подобием исторического романа. Дело даже не в особой увлекательности (хотя история выбивания денег из российской казны на это безнадежное предприятие по-своему захватывающа!), тем более, скандальности каких-то деталей. Но, проследив на протяжении многих страниц историю написания картины, ученый может не посчитать нужным сказать еще что-нибудь о ней *как таковой*, вне этой истории (т. е. ответить на вопрос, что же получилось в результате столь длительного процесса).

По счастью, два наших спорщика этой опасности избежали. Все равно, смею утверждать, *остановка* дается им не вполне, и анализ картины почти тонет в сведениях о происхождении той или иной составляющей. Мы все время идем и никуда не приходим. Поистине уж лучше ничего (или почти ничего, как в случае с тем же Джотто) о жизни художника не знать!

3. Время картины не является и временем жизни картины после ее создания (т. е. когда она уже состоялась). Ее отдельное от художника существование может представлять, конечно, значительный интерес – никто и не говорит, что ему не следует уделять внимания. Наоборот, история рецепции творчества того или иного мастера, его посмертной славы (или относительного забвения) должна включать и выяснение того, на основании каких произведений формировалось знание о художнике в разное время. Атрибуции, утраты, реставрации, перемещения (подключающие очень важный географический фактор: *что где находится*), тем более, встречи других великих людей с тем или иным произведением – все это можно и нужно знать. Но и эта *длительность* по отношению к внутренней жизни картины – внешняя. Часто она бывает не слишком интересна. Так, многие картины старых мастеров, попав в российские музеи, оказались исключены из западноевропейской культурной жизни, оставаясь труднодоступными; они могли позабыться, о них могли вообще ничего не знать на Западе.

Так как история рецепции картины Иванова еще в полной мере не исследована, возможный интерес к ней уж точно никого ни от чего не отвлечет. Поистине, нет худя без добра – отсутствие в нашей науке внимания к традиции делает взгляд современного исследователя на произведение Иванова первобытно незамутненным; мнениями чужими он не отягощен. К тому же, эта картина, со всей ее долгой и сложной предысторией, интересной историей, пожалуй, не обладает; сам художник ее не сжег, но и потомки, к счастью, не испортили.

4. Далее. Следует также абстрагироваться от *нашего* времени, длительности нашей жизни, в которой то или иное произведение искусства может занимать значительное место. Чаще всего, речь идет о времени, затраченном на рассмотрение картины, ведь как известно, начиная с определенного количества визуальной информации, мы уже не способны к одновременному восприятию³⁷. Именно этот феномен мог принять во внимание Зедльмайр, с его особым опытом историка архитектуры (см. выше), впрочем, иссле-

³⁷ Ср.: „Gottfried Boehm betont <...> die Notwendigkeit des ‚ruhigen, die Simultaneität achtenden‘ <...> des ‚simultanen, das heißt, bewegungsarmen Blicks‘ <...> Nach meinen eigenen Erfahrungen bedarf es bei der Betrachtung von Werken Cézannes, auch seiner Stilleben, das sukzessiven, und das heißt stets auch: des *lebendigen* Blicks, eines Blicks, der alle Sukzessivität immer erneut zur Simultaneität synthetisiert und Simultanes immer erneut rhythmisch differenziert“ (Dittmann L. Die Kunst Cézannes: Farbe – Rhythmus – Symbolik. Wien, 2005. S. 247. Anm. 18. – Курсив мой. – И. С.).

дователи редко интересуются психологией зрителя, как будто художник не мог ее учесть (будучи ведь и сам зрителем своих готовых вещей), как будто она всегда привносится в «чистое произведение» а posteriori. Но гораздо интереснее то, как мы переживаем какой-то шедевр на протяжении длительного отрезка нашей жизни, быть может, и не проводя непосредственно перед ним много времени, мы постоянно возвращаемся (хотя бы мысленно) к нему, он сопровождает нас. И важнее всего то, как картина *постепенно открывается* нам, при кажущейся своей простоте, вследствие именно затраченных усилий (вот глубина!), обретает все новые черты и грани, к которым наивно обращать вопрос, присутствуют они там объективно (и только найдены нами) или же нами туда привнесены. Существенней вопрос: сможем ли мы убедить других в том, что *они там есть*. Все это в полной мере недооценено. Но и такое понимание времени не относится к тому времени искусства, о котором я собираюсь говорить.

Следует еще отметить, что применительно к картине Иванова (как и любой другой) такое время не должно становиться предметом исследования (разве что в редчайших случаях изучения философии или психологии эстетического восприятия), ибо всякое глубокое и серьезное исследование – само по себе продукт работы этого времени. Автор может кое-что рассказать нам о своем опыте познания картины, но в принципе это не так важно, как то, что он может вследствие этого опыта о картине сказать.

5. Время, которое изображено на картине, – вот, что интересует нас в данном случае. Но это не аллегория времени в виде старца с косою или (песочными) часами, не намек на скоротечность времени, да и вообще любое состояние природы, которое подразумевает циклические изменения, не работа времени, разрушающая дома и тела людей. Добавлю здесь же – хотя, возможно, для этого стоило бы выделить особый пункт, – что возможность изобразить последовательность событий с помощью нескольких картин – циклов (от Джотто до карикатуры и книжной иллюстрации) или же средневековая традиция изображать несколько событий в одной сцене³⁸ также не есть пример *изображенного времени*. Точнее, такой способ слишком наивен, его главное достоинство – понятность. Если цель художника именно рассказывать истории (У. Хогарт!), он, скорее всего, пойдет по такому пути и, быть может, придет в конце концов к кинематографу. Основными условиями того способа изображе-

³⁸ См.: Frey D. Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung.

ния времени, о котором говорил Бадт и пытаюсь говорить здесь я, являются неподвижность и единство (одна картина – одно событие). Такое время имеет место внутри каждой отдельной сцены циклов Джотто или Хогарта, где оно сложным образом взаимодействует с другим временем (всего цикла), равно как и со всеми возможными временами, перечисленными выше. Задача исследователя распутать эти клубки противоречий и, не уничтожая благословенную сложность, показать, как полифонически взаимодействуют в пределах одной картины разные времена.

То, чем является (для меня) это особое время картины, мне проще объяснить, прибегнув к помощи примера.

Пример 3. «Пиета» П. Веронезе³⁹

Замечательная особенность этого произведения (ГЭ) в том, что традиционность композиции, с одной стороны (заданные художнику «негативные детерминанты»), необычайная простота и минимум задействованных фигур с другой, казалось бы, исключают какой-либо сложный рассказ. Иное дело, гигантские многофигурные полотна, которыми славился этот мастер. В них всегда найдется место разного рода анекдотическим подробностям, изысканно дополняющим и комментирующим сюжет⁴⁰, за счет чего и появляется подлинно авторская версия всем известных историй. Бадт называет Веронезе *сказочником*⁴¹, мне же хочется сказать проще: «великий рассказчик» или драматург, разыгрывающий впечатляющие мистерии перед неграмотными (в той или иной мере) зрителями, переводящий на их язык (как нищенствующий проповедник-монах) сложнейшие священные тексты. Что же до истории искусства (позволю себе такое дерзкое обобщение), то главная заслуга Веронезе в том, что он перевел возвышенную и поис-

³⁹ Из множества возможных путей истолкования картины я выбираю тот, что способен принести наиболее интересные открытия – повествовательный (см. Приложение 2). Уверен, что творчество таких «великих рассказчиков», как Веронезе, располагает к тому, чтобы исследователь делал акцент именно на повествовательном анализе.

⁴⁰ Яркий тому пример картина «Тайная вечеря» (пинакотека Брера), где словно эхом освящению хлеба Спасителем вторит фигура слуги, отдающего излишки нищему.

⁴¹ Автор упоминает эрмитажную картину, причем отмечает ее превосходство над берлинским вариантом (с двумя ангелами), который им детально проанализирован (*Badt K. Paolo Veronese. Köln, 1981. S. 204*). Однако более подробно он на нашей картине не останавливается; вообще в его последней монографии повествовательный анализ задействован крайне скупо.

тине недостижимо олимпийскую манеру Тициана (художника, как кажется, совершенно чуждого всякой театральности⁴², никогда не снисходившего до того, чтобы что-то кому-то *объяснить*) на более доступный простому человеку язык, без которого не появился бы затем еще один великий рассказчик – Рубенс.

Вообще-то, по Аристотелю, любое повествование должно содержать три элемента: начало, середину и конец⁴³. Элементарная задача для писателя. Но как справится с ней художнику, автору одной картины (не цикла картин)? Для этого Веронезе вполне достаточно трех фигур. Впрочем, в его театре не менее актеров важна сцена. Здесь обычный для классического искусства темный фон скрывает лишние детали. Но он также представляет и ночь в буквальном смысле – время, когда Спаситель был тайно снят с креста, и время Его чудесного Воскресения. Но обо всем по порядку.

Хотя я уже отмечал неубедительность мысли Бадта, что «чтение» всякой картины должно начинаться в левой части холста (исключение составляют творения левшей, и картины свои тоже якобы пишущих наоборот, справа налево⁴⁴), если быть до конца точным, то в левом нижнем углу, в данном случае это правило срабатывает. Пожалуй, история начинается именно там, ее зачин – некая неприятная «колючая» форма,

⁴² Необходимо, вероятно, некоторое уточнение. Как уже отмечалось, следствием одностороннего требования правды любой ценой, выдвинутого модернизмом, стало и отрицание какой-либо позитивной ценности гистрионического начала в искусстве. То, что наигранность, актерство, бутафория и т. п. понятия могут иметь негативный оттенок, очевидно. Но все эти сравнения почерпнуты из области плохого театра. Театр, в его величайших проявлениях, ни чуть не менее ценен, чем живопись, графика или скульптура. Отчего же не приветствовать соприкосновение наивысших достижений этих видов искусства, отчего не пытаться отыскать театральное начало в живописи, искусстве по целому ряду свойств близком театру? Неоценимый вклад в раскрытие такого начала в деятельности одного из представителей классического искусства, а значит, и в реабилитацию театральности в живописи внесла С. Альперс (*Alpers S. Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market. Chicago; London, 1990*). Театральное начало модернизму удалось изгнать и из архитектуры, ведь именно его избыток ставился в вину так называемому тоталитарному зодчеству, да и вообще всей академической традиции.

⁴³ «У нас уже принято положение, что трагедия есть воспроизведение действия законченного и целого <...> Целое – то, что имеет начало, середину и конец» (*Аристотель. Поэтика. 6/1075*).

⁴⁴ *Badt K. Modell und Maler von Jan Vermeer. S. 70 f.*

которая с самого начала (еще до предметной идентификации) должна, по-видимому, рождать в зрителе чувство беспокойства – вполне обоснованного, ведь при детальном рассмотрении предмет сей оказывается терновым венцом. Итак, история, рассказанная в картине, открывается прямым указанием на смерть и муку. Это к тому же *самая черная* часть холста – все дальнейшее развитие становится будто бы постепенным просветлением – здесь вполне уместна метафора наступающего дня (одно из многих общечеловеческих представлений, к которым вправе обращаться художник-драматург). На смену мраку ночи приходит предрассветный сумрак – мы видим кусок ткани, на которой лежит мертвое тело, и мертвую руку, освещенную настолько, чтобы можно было разглядеть след от гвоздя – еще одно напоминание о перенесенных страданиях. Рука безвольна и незащитна – ее ладонь обращена вверх, как у мертвого, но так же и как у спящего.

Затем мир вновь погружается во тьму – следуя взглядом вверх, вдоль изгиба предплечья Христа, мы едва различаем очертания еще одной фигуры, не вполне отделившейся от фона, – это Дева Мария в темных одеждах. Ровный ход событий нарушается внезапно наступившей кульминацией – мы оказываемся в самой важной части картины, где происходит безмолвная беседа трех лиц, первое из них – Спасителя – достаточно хорошо освещено. С ним соприкасается лицо Матери, и здесь, на вершине композиции (как можно было бы сказать, забыв на мгновение о принятом нами способе интерпретации и прибегнув к другому – геометрическому⁴⁵), происходит важнейшее событие, чудо.

Именно Бадту принадлежит ценное наблюдение: Христос словно уснул на груди Марии, и она, вспоминая Его ребенком, невольно Ему улыбается... Но как раз в этом месте рассказчик Веронезе и сообщает простодушным слушателям главную новость: смерти нет, она побеждена! И делает это совершенно наивным способом – подразумевая сон, автор стремится убедить нас в том, что актер не умер (даже не спит, притворяется спящим), сейчас он встанет и пойдет как ни в чем не бывало! Обман? Да, та самая иллюзия, которой пронизано все классическое искусство, но также и обман католической мистерии, где некто изображает распятого Христа; игра в чудо, только и доступная простому человеку, которому редко является нечто, действительно, чудесное. И уж точно не в живописи!

⁴⁵ Впрочем, упоминание вершины возможно и при архитектурной интерпретации, ведь из реального (трехмерного) образа горы с остроконечным завершением геометрия позаимствовала словосочетание «вершина (какой-либо) фигуры».

Впрочем, я вновь забежал немного вперед (но ведь и читая книгу, мы иногда пропускаем несколько страниц, не от скуки, но в нетерпении узнать, что случится дальше). Улыбка на губах Марии, ее полуприкрытые глаза, спокойное выражение лица словно бы уснувшего Иисуса – все это привносит в картину состояние странной умиротворенности, вроде бы неуместное в столь трагической сцене. Оно было бы невыносимо, скажем, у Тициана или (позднего) Рембрандта! Но у сказки и не может быть иного, как только счастливого конца, потому и рассказчик не собирается нас слишком долго пугать. Тему радостного спасения продолжает третий участник действия – ангел.

Он, правда, тоже немного актер – нет в нем ничего божественного (неверующий интерпретатор непременно ухватился бы за эту мысль), нет неземного сияния, нимба, а крылья словно прикреплены к спине обычного земного человека – они не слишком акцентированы, можно сказать, даже намеренно спрятаны, чтобы зритель не заметил обмана. Ангел тоже улыбается! Причем его фигура в целом ярче и оптимистичнее. Можно сказать: день уже наступил, а глядя на его розовую одежду и золотистые волосы (складывается впечатление, что картина сильно пожелтела, потому какие-то выводы о ее прежнем колористическом строе едва ли возможны), стоит выразиться точнее – солнце встало. Да ведь именно с его стороны в картину и врывается свет!

Помимо разговора лиц, не менее важен, конечно, и разговор рук – жесты актеров. Мы не видим рук Матери, потому следует говорить о трех акцентах: правая мертвая рука, о которой у нас уже шла речь (что ж, читая книгу, можно в каком-то случае и вернуться назад), левая, тыльная сторона которой видна и которую крепко держит в своей руке ангел, и наконец (забежим вперед), правая рука ангела, словно приглашающая Иисуса в дорогу, указывает путь. Другой же рукой ангел должен помочь ему подняться⁴⁶! Чудо свершилось, как и положено, невидимо, неизобразимо. Мы даже не заметили, в какой момент тот, кого мы считали умершим, ожил, он вот-вот поднимется и пойдет. В выражении лица, в жестах ангела нет ни тени сомнения – он знает, что должно произойти. Но этот «следующий момент» нас совершенно не интересует – у изображенного увековеченного в картине мгновения есть свои «до» и «после». Прежде была смерть, теперь ее нет. Случилось Воскре-

⁴⁶ Едва ли прав Бадт (*Badt K. P. Veronese. S. 204*), по мнению которого смысл этого жеста – продемонстрировать рану от гвоздя. Ведь гораздо раньше мы уже видели такую же рану на другой руке (что при чтении слева направо неизбежно).

сение из мертвых, и случилось оно в картине, более того, пребывает там, при каждом следующем прочтении открываясь вновь (ведь никто не запретит нам перечитывать эту книгу).

Завершает «чудесное выздоровление» (а в ангеле есть нечто от доктора, проверяющего пульс и успокаивающего больного) мотив движения – левая нога ангела как бы сообщает динамику ногам Христа (примерно параллельным ей), а волнующиеся складки одежды ангела точно воспаляют тяжелый саван, простирающийся до самого нижнего края картины.

Вот так пересказывает художник историю главного христианского чуда своим наивным слушателям, показывая им и нам, как вроде бы избитый сюжет может в руках мастера самым неожиданным образом преобразиться. И все это с использованием минимума средств!

Можно под конец привести мнение отечественных исследователей – правда, предельно краткое, но в высшей степени показательное. «Картина построена на противопоставлении безжизненного тела Христа и грациозного, одетого в розовый хитон, золотого ангела»⁴⁷. Повторю еще раз: привычка мыслить противоположностями, особенно в том случае, когда они усматриваются внутри произведения (см. выше), сильно обедняет наше понимание классической картины. Не только авторы не заметили Марии (для которой, как третьего участника, конечно, в жестком противопоставлении места нет), но и сама по себе идея победы над смертью оказывается в таком случае непонятой, ведь тело остается *безжизненным*, а ангел *грациозным* (и только). Потому и картину они оценивают как исключительно трагическую⁴⁸. Вообще же подобный подход, на мой взгляд, было бы уместно (в порядке самодисциплины исследователя) табуировать, договорившись раз и навсегда: **никакая классическая картина не построена на противопоставлении**⁴⁹.

⁴⁷ Эрмитаж (Ленинград): Венецианская живопись XV–XVIII вв. (Альбом) / Авторы текста: С. Андросов, Т. Фомичева. Л., 1990. С. 10.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Этой теме был посвящен доклад автора (2002 г., РИИИ), в нем методом Бадта проверялся анализ картины «Динарий кесаря» Тициана, данный М. В. Алпатовым (*Алпатов М. В., Данилова И. Е.* Старые мастера в Дрезденской галерее. М., 1959. С. 96–97). Суть моих возражений сводилась к тому, что одной лишь констатацией противоположности «высокого» и «низкого» в картине не раскрыть сложную взаимосвязь двух ее героев, равно как и высокую необходимость их встречи в пределах одной картины. С тех же позиций можно подойти к работе Рубенса «Се человек» (ГЭ), где также происходит встреча двух антагонистов – Христа и Пилата, между которыми, однако, завязывается удивительное «тихое собеседование».

Два последних замечания. Во-первых, можно заметить, что для кого не найдется в этой картине достойного содержания, так это для приверженца иконологического подхода. Серьезный представитель этого направления просто пройдет мимо «слишком простой» картины; посредственный эпигон обратит внимание на что-нибудь совсем необязательное, как я полагаю, вероятнее всего, на проблему левой и правой руки, которую я затрону далее по другому поводу, пока лишь ограничусь намеком, что представление о «хорошем правом» и «плохом левом» наверняка заведет такого интерпретатора в тупик. Между прочим, попробовав перевернуть картину (отразив ее в зеркале), можно легко увидеть, что ангел *должен* взять Христа именно за левую руку своей правой, противоположный вариант разрушил бы композицию, пускай пока еще не время давать объяснения этому сложнейшему феномену.

Во-вторых, кто-нибудь, критикуя мой рассказ о картине, укажет на то, что образ «художника, проповедующего безграмотной толпе», по-своему вполне поэтичный, исторически недостаточно обоснован. Вдруг окажется, что картина писалась по заказу какого-нибудь интеллектуала? И в любом случае висела не в приходском храме, но в частной молельне, в доме заказчика. И тогда, скажет критик, вся эта «красивая» теория рухнет. Отвечу просто: это не что иное, как «башмаки Ван Гога»...

И еще: все сказанное сейчас о Веронезе, изобразившем конец земного служения Спасителя, имеет определенное отношение к началу этого служения в картине Иванова.

Итак, художник может указать и на само событие, и на до и после, а точнее на три важнейшие стадии всякого процесса (завязка – кульминация – развязка) в *одной* картине. Если он вообще склонен рассказывать истории, то богатство средств классической живописи позволит ему возбудить в нашем воображении великое множество образов и идей.

И все же, какой может быть смысл в столь подробном рассмотрении **проблемы времени** в классической картине? Думаю, проще всего на этот вопрос ответить ссылкой на таблицу, в которую я ранее попытался свести основные способы интерпретации художественного произведения, известные мне. Она наглядно показывает достоинства и недостатки отдельных приемов. Последовательность повествовательного метода, то, что маршрут «путешествия по картине» оказывается как бы жестко predetermined (но это исследователь верит, что выбранный им маршрут наиболее осмыслен, художник же

не дает никаких указаний; есть лабиринт, и это наша задача – отыскать выход), сообщает композиции исключительную *цельность*. Показать, как лучше всего можно раскрыть эту цельность – вот основная заслуга Бадта. Недовольный беспорядочным описанием картин, принятым до того в трудах и самых крупных ученых, он предложил свой новаторский прием, который бы позволил уловить *высшую необходимость* такой, а не иной композиции картины.

Несколько иначе к той же проблеме подошел чуть позже Имдаль⁵⁰, метод которого («иконика») я бы определил как все же довольно эклектичный – по крайней мере, я не могу найти ему место в своей таблице и полагаю, что ученый всего лишь объединил *плоскостную* интерпретацию с *повествовательной*. Конечно, в таком суждении проявляется несовершенство моей – как и любой другой – схемы. Предложив иной способ систематизации существующих методик, можно, наверное, не только найти в ней совершенно определенное место для Имдаля, но и признать, что не смешивая, но синтезируя существовавшие до него приемы, ученый пришел к действительно наиболее совершенному способу истолкования классической картины (на что он сам, видимо, претендовал). Но пока меня смущает в его методе то, что силы, поддерживающие единство композиции, своего рода нити, сшивающие картину, им не вполне выявлены. Тогда как *последовательное чтение* у Бадта – не только эффектная метафора, но и блестящий ответ на вопрос, как уловить единство в многообразии, как, уделив достаточно внимания деталям, не забыть о целом.

Уверен, без осмысления фактора времени анализ композиции классической картины в ее единстве невозможен. Композиция распадется на части – отдельные фигуры, которые могут представлять немалый интерес, и, подробно исследовав каждую из них, можно создать впечатление исчерпывающего анализа картины; все равно соединение частей в целое будет лишь поверхностно-механическим. Правда, выход можно видеть в возвращении к чистому формализму, где исключены вопросы о *смысле*, где остаются только линии и пятна. Любая попытка ухватить чудесное единение формы и содержания (техники и выражения) в классической картине без обращения к повествовательному анализу приведет к тому дискретному методу, который предлагал Панофский: форму изучаем отдельно, содержание отдельно⁵¹. Метод Бадта позволяет хотя бы в идеале нераздельно рассматривать технику и выражение.

⁵⁰ *Imdahl M. Giotto Arenafresken: Ikonographie – Ikonologie – Ikonik.*

⁵¹ См.: *Панофский Э. Этюды по иконологии.* СПб., 2009. С. 27–65.

Итак, части и целое в картине объединены не механически – их скрепляет время, особое, собственное время картины. Они эпизоды того единого события, которое художник нашел достойным изображения.

Посмотрим теперь, как анализируют / описывают картину Иванова авторы двух монографий: Алпатов и Алленов.

Прежде всего следует отметить высокие литературные достоинства текстов. Какой бы строгой переоценки ценностей ни подверглись в дальнейшем подобные достижения отечественной науки, нельзя упускать из виду масштабность интеллектуальных и творческих усилий, затраченных на осмысление картины, которая, вероятно, сама по себе заслуживает больших сомнений, нежели качество высказанных о ней этими авторами суждений. Я говорю здесь не только о совершенном языке повествования, но и о существовании выдвинутых идей. Несомненно, ученые сознавали важность картины для русского культурного сознания, потому и посвятили ей такие вдохновенные страницы. И пусть кому-то эти усилия могут показаться напрасными, а внимание преувеличенным, отрицать вклад Алпатова и Алленова в развитие отечественной искусствоведческой мысли (вклад, выходящий, естественно, далеко за рамки двух монографий) было бы неверно. Кто-то должен был проделать такую работу, в основе которой сомнительное (на мой взгляд) априорное допущение: «Иванов – великий художник» (и с некоторыми оговорками в случае со вторым автором: «Явление Мессии» – великое произведение искусства).

Я начал с внешних – художественных особенностей двух текстов, которые теперь предполагаю разобрать, исследовав их структуру. Такой анализ требует от историка познаний в области филологии, коими я, наверное, не обладаю. Но здесь мы вновь касаемся вопроса о невозможности создания в данных условиях подлинной истории отечественного искусствоведения. Тот, кому будет по силам ее написать, должен будет ответить на вопрос, в какой мере приемы анализа художественного текста применимы к тексту научному (который иногда называют «искусствоведческой прозой»). Ведь художественные достоинства классических трудов многих авторов (в немецкой науке это, в первую очередь, Вельфлин, Хетцер, Пиндер⁵²) несомненны – они не только упрощают восприятие порой крайне трудного материала, делая чтение увлекательным и для непрофессионалов, но и приближаются к понима-

⁵² Ср.: Зедльмайр Г. Искусство и истина. С. 164.

нию произведения искусства с очень важной, хотя и не в полной мере осознанной стороны (я уже касался ее, когда речь шла о ценности парадоксальной метафоры) – раскрыть какие-то грани произведения можно путем *уподобления* ему, когда художественное слово искусствоведа оказывается почти конгениальным произведению изобразительного искусства. Это относится и к языку, и к композиции текста.

Трудно по достоинству оценить эту составляющую всякого серьезного исследования, что можно заметить и по тому, как мало ей уделяется внимания в зарубежных текстах, посвященных научной традиции, – и критического, и апологетического характера. Особенно в последнем случае – ведь недостаточно похвалить автора за блестящее изложение идей или же увлекательный рассказ, надо попытаться подвергнуть эти свойства текста научному анализу. Единственный известный мне (хотя и в некотором смысле курьезный) пример – ранний труд Г. Лютцелера⁵³, ученого, бывшего, пожалуй, ближе к эстетике, нежели искусствознанию, предпринявшего попытку осмыслить литературные достоинства небольшого фрагмента из Вельфлина⁵⁴, где речь идет о «Меланхолии» Дюрера, который автор обоснованно преподносит в качестве шедевра искусствоведческой мысли. И вот для научного раскрытия его достоинств он предлагает нечто вроде нотной записи! Наверное, нет ничего странного в том, что метод этот не получил никакого продолжения ни у самого Лютцелера, ни где-либо еще.

Все, что я могу сделать, – это разобрать по составу те фрагменты монографий Алпатова и Алленова, где речь идет о картине «Явление Мессии» (думаю, что от подобного разбора текстов не смогут уйти и авторы будущих историографических сочинений). Отмечу только предварительно некоторые легко бросающиеся в глаза отличия двух текстов (их более глубокое сопоставление я попытаюсь осуществить позднее). К примеру, рассуждения Алленова не просто короче (как вся его книга). Автор в полной мере использует преимущества того, кому пришлось высказываться *вторым* (хотя ни о какой полемике с предшественником, увы, речи здесь не идет⁵⁵). Так, если

⁵³ Luetzeler H. Formen der Kunsterkenntnis. Bonn, 1924. S. 67.

⁵⁴ Wölfflin H. Die Kunst Albrecht Dürers. München, 1908. S. 191. Существует (сокращенный?) русский перевод: Вельфлин Г. Альбрехт Дюрер: Очерк его личности. Мюнхен, 1923.

⁵⁵ В автореферате диссертации М. М. Алленова (Идейно-художественная проблематика. Автореф. дис.... канд. искусствоведения. М., 1975. С. 3) указано, что критические высказывания о творчестве Иванова приведены в Историографическом приложении, которое, однако, не реферируется.

создатель, по существу, первой большой книги о художнике просто обязан поведать читателю о слишком многом, то второй исследователь вправе двигаться дальше, избегая повторов и используя капитальный труд предшественника как фундамент для собственных рассуждений. Можно еще отметить более популярный (в хорошем смысле слова) характер текста Алпатова, большее его внимание к поэтической, художественной составляющей, тогда как текст Алленова сложнее, можно даже сказать, заумнее. Кажется, местами его изложение слишком перегружено замысловатыми словесными конструкциями⁵⁶... Впрочем, не поднимаясь до научных высот всех этих исследователей, автор настоящего текста сам, конечно, страдает подобным недостатком и хорошо сознает, как трудно бывает порой сказать о чем-либо *просто*.

Версия Алпатова

Рассказ о картине занимает примерно половину первого тома исследования. И (воображаемый) момент завершения этого произведения становится в композиции текста той кульминационной точкой, на которой можно прервать повествование, продолжив его в следующем томе⁵⁷. Таким образом, Алпатов останавливается там, где картина окончена и ее дальнейшая судьба уже не зависит от художника, и анализирует ее окончательный вид (после предварительного рассказа о том, как создавалось это произведение), находит ей место в истории русского (и не только) искусства и этим завершает первый том, а все остальное: судьбу картины, судьбу художника (глава 14 второго тома), в особенности же ту часть его творчества, которая, хотя в известном смысле и развивалась параллельно с завершением картины (речь о «Библейских эскизах»), но, вне всякого сомнения, относится уже к следу-

⁵⁶ Приведу характерный пример: «Вся сложная иерархия смысловых значений картины Иванова не есть какая-то внепластически отвлеченная, выходящая за пределы возможностей изображения *форма*, она полностью реализована в самом строении этой формы» (Алленов М. М. Картина А. Иванова «Явление Христа народу». С. 128. Курсив мой. – И. С.).

⁵⁷ Интересно, что Алпатов таким образом повторяет в расширенном варианте композицию двух глав «Истории русской живописи» Бенуа (14 и 15), посвященных Иванову. Первая глава заканчивается рассказом о картине, вторая посвящена библейским эскизам и дальнейшей судьбе художника. Возможно, текст начала XX в. послужил прототипом к самостоятельному исследованию Алпатова, который от критического пафоса предшественника бесконечно далек.

ющему этапу его становления, и, наконец, финальную оценку помещает во второй том. Особое место занимает тема пейзажа, которая также рассматривается во втором томе; при этом, однако, появляется возможность перед вынесением финальной оценки еще раз обратиться к картине. Итак, первая половина первого тома (первые четыре главы) – подготовка к написанию главной картины, биографические сведения, начало творчества, первые работы. «Явление Мессии» – своего рода водораздел.

Если целиком картине посвящена восьмая (последняя в первом томе) глава (с. 339–383⁵⁸), то предшествующие три главы построены так, что ученый то приближается к картине, то словно бы уходит от нее. В этом есть глубокий смысл – он показывает нам, сколь долгой была работа и сколь многое отвлекало художника от его главной цели, в особенности досадные внешние факторы, принуждавшие надолго оставлять произведение. Так, в самой композиции текста возникает параллелизм с историей создания картины – в момент, когда художник принужден обратиться к ненавистному ему жанру и нелюбимым портретам, с тем чтобы заработать на продолжение картины, автор покидает ее, и читатель, которому интересно узнать, «что было дальше с “Явлением”», сам испытывает чувства, похожие на досаду художника. Такова седьмая глава (с. 286–337).

А начинается рассказ о картине в пятой главе (естественно начать новую главу там, где мы впервые узнаем об основном сюжете всей жизни художника). Но поведав о первых шагах Иванова по пути реализации замысла, Алпатов уводит читателя на время в сторону (без внешней необходимости, ведь здесь речь не идет о вынужденной остановке работы), посвящая всю вторую половину этой главы (с. 211–231) важнейшей встрече в жизни живописца – с Гоголем. С началом следующей главы мы сразу возвращаемся к картине, и только в конце автор отвлекается от этой темы (с. 282–284). Зато почти вся седьмая глава, как уже отмечалось, с картиной не связана, точнее, в завершающей части мы лишь постепенно возвращаемся к ней – сделано это превосходно: через Гоголя, из двух образов которого, созданных Ивановым, один, как известно, – самостоятельное произведение, другой же – участник картины. Рассмотренные в такой последовательности, они и возвращают нас к «Явлению» (с. 328), затем через другие портреты (с. 329), так или иначе связанные с поиском идеального реше-

⁵⁸ Здесь и далее, ссылки на страницы анализируемых изданий приводятся в тексте.

ния для лиц главных героев, т. е. с эскизами. Так он напоминает нам, на что все это время, несмотря на вынужденные отклонения, была направлена основная мысль художника, хотя самый конец главы вновь оказывается не связан с картиной (с. 336–337). Так, подобно прекрасной мечте, она постоянно от нас – и от живописца – ускользает.

Наконец в восьмой главе мы, уже ни на что не отвлекаясь, знакомимся только с этим произведением, завершенным и будто бы выставленным на наше обозрение (прежде всех публичных показов – о них речь пойдет во втором томе, потому я и говорю об идеальном, воображаемом моменте завершения).

Итак, непосредственно картине посвящены (первая) половина пятой, большая часть шестой, меньшая седьмой и вся восьмая главы. О чем идет речь в этих фрагментах текста? Первая страница пятой главы посвящена своего рода фальстарту – нереализованному замыслу картины из русской истории. Только упоминание новых планов на с. 186 действительно открывает рассказ о картине. Формирование ее замысла прослеживается вплоть до с. 192, где впервые звучит тема эскизов, занимающая почти всю следующую главу. Об этой особенности истории картины у нас еще пойдет, конечно же, речь. Отвлекаясь на время на критические высказывания коллег и отца художника (с. 197–202), автор возвращается к эскизам в связи с началом поиска Ивановым моделей (с. 208). Эти факты Алпатов рассматривает как сугубо подготовительную работу. Данный фрагмент отделяет от следующего, посвященного этюдам, рассказ о встрече с Гоголем – с точки зрения художественного построения текста, такой прием призван подчеркнуть значимость события. Автор убеждает читателя, что без той роли, что сыграл в жизни Иванова великий писатель, работа не продвинулась бы дальше первых опытов, в которых трудно угадать законченную вещь.

Но начиная со с. 250 (шестая глава) рассказ о создании картины в важнейшей для художника части – разработке отдельных персонажей – выходит на новый уровень. Автор, по сути, предлагает нам *первый опыт анализа* композиции, основанный на изучении сложения отдельных образов. Еще в предыдущей главе (с. 192) Алпатов готовит нас к такому повороту сюжета, отмечая, что *логический* порядок эскизов (т. е. их отношение к законченной вещи) отличается от порядка *хронологического*. Теперь он как бы всматривается в происхождение каждого отдельного героя полотна, двигаясь по пути, вероятно, согласующемся с его представлением о **способе чтения** картины. Впрочем, в дальнейшем, анализируя готовое произ-

ведение, он выберет другой путь – эту двойственность можно подвергнуть критике в духе Бадта, равно как и дискретность анализа, неизбежную, по крайней мере, здесь, в этом первом варианте, при необходимости частых *остановках* в связи с обращением к истории того или иного образа.

Вот «логика эскизов», по Алпатову: хозяин – раб – Дрожащие⁵⁹ – Иоанн – Христос – апостолы – второстепенные фигуры второго плана. Если изобразить этот анализ схематически, станет очевидным основной разрыв в таком «путешествии по картине» – он между Христом и апостолами. Впрочем, и переход от пары Дрожащих к Иоанну не вполне убедителен. Но это так только с точки зрения повествовательного анализа. Другое дело, что какой бы анализ мы ни проводили, спорным останется повторение рассказа об основных участниках картины, хотя бы даже автор и смог избежать очевидных повторов. Здесь можно почувствовать уже отмеченную сложность изучения картины. Мы знакомимся сначала с тем, как сложилось данное произведение, только после этого происходит полноценная *остановка*, когда мы его словно бы заново узнаем.

Это происходит на с. 353–357, причем последние четыре посвящены самой, по мнению автора, сложной фигуре – Спасителю. Вот новый порядок, принятый Алпатовым: Иоанн – Иоанн Богослов – Андрей – Сомневающийся – выходящие из воды – все сидящие в центре – хозяин – раб – Смотрящий – Дрожащие – шествие – воины – Христос. Теперь разрыв происходит между выходящими из воды и сидящими. Впрочем, автор не оставляет эту проблему без внимания, упоминая (с. 353) о существенном отличии группы апостолов (а также выходящих из воды, примкнувших к ним) от всех остальных. Кроется оно в ответе на принципиальный вопрос: кто пойдет за Христом? Правда, и в первой группе есть *Сомневающийся*, впрочем, он – исключение из правила, и во второй группе есть готовые пойти, ее состав вообще неоднороден – она больше, но менее детализирована и просто хуже видна (об этом см. далее у Алленова).

Такое второе *путешествие* занимает (позиционно) центральное место в восьмой главе. Ему предшествуют рассуждения о жанре исторической картины и анализ (немногочисленных) эскизов, относящихся к композиции в целом, а не к отдельным персонажам. О целом – закономерностях его по-

⁵⁹ Там, где я использую устоявшиеся наименования отдельных фигур, у которых нет общепринятых имен собственных, я выделяю их заглавной буквой. Ср.: Бухарев А. М. О картине Иванова «Явление Христа миру», где более подробно рассмотрены возможные варианты имен апостолов.

строения – речь идет и в дальнейшем (начиная с 358 с.). На с. 362, в частности, автор перечисляет основные группы в картине, что можно рассматривать как своего рода третье, хотя и весьма краткое «путешествие» (три раза совершит «экскурсию по картине» и Алленов), ведь порядок этих групп для автора несомненно важен: 1) Иоанн с апостолами и двумя выходящими из воды; 2) сидящие; 3) Смотрящий и Дрожащие; 4) шествие. Дискретность здесь не должна рассматриваться как некий недостаток, она выбрана автором в качестве основного приема (деление на группы). В картине можно, таким образом, увидеть и целое, и отдельные фигуры, и нечто помогающее преодолеть разрыв между ними – группы. Но подробно этот третий уровень анализа картины остается Алпатовым не разработан.

Чуть далее (начиная со с. 366) довольно случайным образом речь заходит о цвете и живописных приемах (ранее автор касался их в связи с весьма отличным от картины *именно в этом отношении* «венецианским» эскизом на с. 339). Но, судя по всему, этот фрагмент следует рассматривать лишь в качестве дополнения к основному тексту. Что признает и сам автор: «<...> Существенно то, что расположение красочных пятен в картине соответствует принципу ритмической последовательности и симметрии, которых художник добивался и в расположении фигур» (с. 370). То есть эти *принципы* первичны, а красочные пятна им лишь вторят. Об отношении Иванова к венецианскому колоризму еще придется сказать несколько слов, пока можно лишь констатировать значительность дистанции, отделяющей его – как и прочих выучеников Академии – от этой важнейшей составляющей классического искусства.

Затем автор подводит итоги, в частности, еще раз (это имело место и ранее) проводит сравнение картины с творениями современников – важная тема, которой мы еще уделим внимание. Наконец, в десятой главе второго тома происходит кратковременное возвращение к полотну (с. 58–59; 65). Отмечая самостоятельный характер исканий Иванова в области пейзажа, Алпатов переносит рассмотрение этой стороны его творчества во второй том. Ничего нового к уже сказанному о картине он добавить не может, хотя не исключено, что некоторые замечания, касающиеся пейзажных мотивов в картине, могли бы прозвучать иначе, будь они помещены в текст первого тома. Вообще же не бесспорно отделение разговора о пейзаже в «Явлении Мессии» от анализа композиции картины – конечно, их следовало бы изучать вместе, но дискретный анализ, принятый в исследовании (вообще типичный

для искусствознания), не только подготавливает подобный подход, но и делает иное построение текста практически невозможным. Уж раз сам живописец полагал пейзажный фон самостоятельной задачей, то и ученому следует посвятить этой теме особый раздел.

Версия Алленова

Речь пока не должна идти о сравнении двух книг, хотя когда мы уже знаем нечто о первой, некоторые предварительные ремарки такого рода становятся неизбежными – они возникают как бы сами собой.

Если монография Алпатова состоит из двух томов, у одно-томного исследования Алленова две части: «Жизнь и творческий путь Александра Иванова» и «Проблематика творчества Иванова». Переход между частями автор объясняет необходимостью «обратиться от *внешней* связи биографических фактов <...> к *внутренней* связи идей, образующих проблематику творчества художника» (с. 84; курсив мой. – И. С.). Таким образом, пересказав все более или менее известные факты, относящиеся к биографии художника, ученый обращается к тому, что лежит за ними. Вследствие этого многие темы приходится затрагивать дважды, сначала как «биографические факты», затем как «внутренние идеи». И некоторые повторы могут, конечно, показаться неоправданными. В первой части картина посвящен сравнительно небольшой текст (с. 31–41), зато во второй это уже больше половины (с. 121–138, 167–196). К анализу композиции автор обращается, по крайней мере, трижды: один раз в первой и два раза во второй части⁶⁰.

Впервые это происходит довольно скоро: начав рассказ о создании картины на с. 31, он уже на 37-й начинает анализировать отдельные фигуры. Замечателен сам переход от истории сложения полотна к окончательному варианту. Как и Алпатов, этот автор, следуя биографии художника, от первых эскизов переходит к судьбоносной встрече с Гоголем (с. 34) и так же, как предшественник, делает затем перерыв в истории картины жанровых рисунков ради, которыми Иванов был вынужден заняться (с. 42). Алленов повторяет сопоставление двух изображений Гоголя – портрета и фигуры кающегося грешника в картине (с. 34 и далее), но в обратном порядке: сначала образ в картине, затем портрет.

⁶⁰ Алленов указывает на присутствие в картине *триптиха, фриза и фронтонной* композиции (с. 135).

Подобно Алпатову, Алленов говорит о парности большинства фигур, впрочем, отмечает и фигуры непарные: помимо Христа это как раз Гоголь да еще Сомневающийся. Но не к этой последней фигуре переходит он от кающегося. Его интересует другая связь: сходство Гоголя с Дрожащим (в некоем эскизе, причем речь идет пока лишь об одной из двух обнаженных фигур – взрослом мужчине). «Дрожащий, отделенный от толпы фарисеев, представляет собой как бы начало катарсиса, выход из безысходности» (с. 38). За ним раб, в создании которого в известном смысле принимал участие Гоголь⁶¹ (хотя импонирующий тому более жестокий вариант художник – по совету брата – в конце концов, отверг⁶²), затем речь заходит о двух фигурах, выходящих из воды, олицетворяющих старость и молодость⁶³, к ним великий писатель якобы тоже имеет отношение (с. 40). Так Гоголь у Алленова становится своего рода первым экскурсоводом по картине, он рассказывает нам о тех ключевых моментах, к образованию которых приложил руку⁶⁴. Но начинается этот анализ немного раньше: прежде чем мы узнаем изображение Гоголя, мы уже знаем нечто об автопортрете художника – так называемом страннике (с. 34). Стало быть, нас встречает Иванов, который затем передает слово своему главному советчику – Гоголю.

При таком порядке интерпретации и речи не может быть о какой-то пространственной последовательности – мы буквально скачем по холсту! Странник – грешник – дрожащий (пока только один) – раб – выходящие из воды. Ни Христа, ни Иоанна будто бы еще нет. Глубоко оригинальный подход исследователя к задаче представления картины все же противоречит ее логике, тем более, что неверно утверждать, будто он, таким образом, раскрывает процесс вызревания у Иванова идеи «Явления».

Вообще, то, что автор так скоро начинает говорить о произведении, как если бы оно уже было закончено (и читатель уже знал бы обо всех перипетиях его создания), создает определенные трудности. Ведь хотя речь и идет о постепенном форми-

⁶¹ Существует мнение, что и в образе Дрожащего есть нечто от внешности писателя (*Виноградов И. А. Н. В. Гоголь и А. А. Иванов // А. Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 700*).

⁶² Там же. С. 678. См. также: Алленов. С. 146. Алпатов видел причину такого отказа в цензурных соображениях (Т. 1. С. 256), что представляется маловероятным.

⁶³ Ср.: *Виноградов И. А. Н. В. Гоголь и А. А. Иванов. С. 679*.

⁶⁴ Живо интересовавшийся работой Иванова писатель, даже посвятивший ей небольшое сочинение, как известно, до завершения ее не дожил.

ровании образа того или иного героя, Алленов то и дело апеллирует к картине, какой она получилась в итоге. Наверное, он потому несколько комкает рассказ и забегают вперед, что, по его мнению, тот читатель, который по-настоящему интересуется творчеством Иванова, уже давно со всеми этими фактами знаком, скорее всего, по книге предшественника, поэтому о многом можно сказать кратко, не стремясь придерживаться строгой исторической последовательности. В любом случае, к анализу композиции Алленов еще вернется. Начиная со с. 42 и до конца этой части автор уже не вспоминает о картине, предпочитая рассказывать о жанровых работах, пейзажах и, конечно, библейских эскизах.

Во второй части исследования ранним произведениям художника посвящены страницы с 85 по 114; страницей 114 начинается подраздел, в названии которого упомянута картина, но там речь идет сначала о странном рисунке «Иосиф и жена Пентефрия», который служит Алленову введением в проблематику «Явления Мессии» – в последующем автор покажет, что важнейшее свойство картины (своеобразно понятая *двойственность*), на открытие которого он претендует, раньше всего проявилось именно в этом произведении. Главное, что теперь Алленов может уже не касаться частных деталей работы художника над картиной, но свободно выбирает важнейшие моменты как самого произведения, так и подготовительных этюдов к нему, всецело следуя «внутренней логике», о которой говорил еще Алпатов, или «внутренней связи идей».

Довольно быстро от рассуждений о понимании исторической картины Ивановым автор переходит к анализу композиции (с. 123). Алленов выделяет два потока движения: *восходящий* слева (из воды к Иоанну) – в группе, где господствует индивидуальность и свобода (в расстановке фигур), и *нисходящий* справа (шествие) – там теснота и скопление людей. Оба эти движения замыкаются на главной фигуре – Христе, причем одно восходит к Нему, другое же от Него нисходит. Замечу, что это странным образом напоминает иконографию Страшного суда – грешники (солдаты, фарисеи) низвергаются, праведники восстают. Странно, что Алленов не заметил, куда влекут его подобные метафоры, ведь, будучи до конца последовательным, он должен был бы признать, что в этот апокалиптический образ очень хорошо вписываются и *выходящие из воды* (в традиционном изводе – поднимающиеся из могил). Но едва ли это так – всякий иной взгляд на композицию включает совпадение с подобной схемой, относящейся ко Второму, не к Первому пришествию. Увы, здесь опять имеет место банальное противопоставление, о котором у нас уже шла речь

в связи с «Пиета» Веронезе. А ведь если не делить композиционное построение на два, не связанных между собой потока, такого привнесения посторонних смыслов не случится.

Именно в этом месте Алленов повторяет мысль Алпатова о парности и контрасте групп (с. 127), затем о симметрии (с. 128). Также авторов сближает тема «покоя» в картине (с. 136). И тот и другой обращают внимание на интерес художника к археологическим подробностям (с. 137). После фразы «подведем итоги» (с. 138) Алленов в некотором смысле отвлекается от картины, но не для того чтобы рассказать о каких-то второстепенных произведениях художника. Вместо этого он дает подробный обзор идей Иванова (как и было обещано в конце первой части), приводя немало до того не опубликованных документов, к которым его предшественник не посчитал нужным обратиться (едва ли он их не знал). Но в этом и кроется основная новизна работы Алленова: он более внимателен к воззрениям живописца, нежели все без исключения, кто обращался к творчеству Иванова до него. Центральный вопрос – отношение художника к христианской религии; интерпретации этой проблемы Алленовым я еще коснусь. После с. 156 от этого поначалу отвлеченного исследования Алленов переходит к библейским эскизам, тогда как возвращение к картине происходит затем через пейзаж (сначала рассматриваются самостоятельные работы Иванова в этом жанре, а после них пейзаж в «Явлении») (с. 167–169). Отсюда и почти до самого конца речь идет почти исключительно о картине.

На с. 175 автор уже в третий раз прибегает к анализу композиции, открывая его следующим высказыванием: «Место сомневающегося – это пауза между завершившимся циклом движения, направляющегося к Христу <...> и фигурой мальчика, выходящего из воды, пауза между твердым шагом апостола Андрея и неподвижностью старика, опирающегося на посох <...> он отступает, пропуская другие фигуры». Этой фигуре, с которой Алленов решил начать свое второе «путешествие», противопоставляются Дрожащие (теперь оба), т. е. вновь имеет место скачок (подразумевается *симметричное*⁶⁵ противопоставление, поэтому можно говорить об элементах архитектурного анализа, которого автор в принципе не чужд – по крайней мере, у него можно найти, как мы увидим далее, метафоры, связанные с этим видом искусства). «Группа дро-

⁶⁵ Благодаря осевым построениям симметрия оказывается гораздо ощутимей в пространстве, нежели на плоскости. Следовательно, всякое ее упоминание – признак *архитектурного* анализа. Очевидно, что только в этом виде искусства возможно практически полное соответствие левого и правого (см. далее).

жащих занимает угловое положение в той точке пространственной композиции, где движение вниз (от Христа) благодаря повороту юношеской фигуры <...> раздваивается». Последнее утверждение не вполне понятно, автор не объясняет, каким образом раздваивается это нисходящее движение и куда ведут два его ответвления.

Вновь противопоставляя отдельные фигуры, Алленов, как и Алпатов, ставит вопрос о готовности и неготовности участников следовать за Христом (с. 176). После интереснейших наблюдений относительно особенностей пространства картины (тема ее *времени* занимает исследователя в гораздо меньшей мере⁶⁶), к которому нам еще предстоит обратиться, он продолжает анализировать основные элементы композиции. (Под пространством в данном случае подразумевается нечто настолько общее, что при всех попытках установить связь между ним и действием, запечатленным в картине, оно все же сохраняет свою обособленность как пейзаж.) Возобновляя рассмотрение основных участников происходящего, Алленов выстраивает такой ряд: фарисей справа – раб – снова Сомневающийся. Сюда можно было бы поместить еще и Иоанна, которому, по мнению Алленова, противопоставляется первая фигура (он – весь характер, лишенный темперамента, тогда как Иоанн – темперамент без характера). Этот фарисей – «бывший пророк», умудренный и разочаровавшийся в своем учении, в то время как раб – сама простота, он наивно весел (еще раньше Алленов обращал внимание читателя на то, что во всем полотне улыбаются только двое: Дрожащий мужчина и раб⁶⁷). Сомневающийся (Нафанаил) занимает среднее между ними положение, он сомневается, в частности, в том, есть ли повод для веселья. И наконец, Христос, которому Алленов, как и Алпатов, уделяет особенно много внимания, предлагая оригинальную интерпретацию места, которое занимает в картине Сам Мессия.

Вновь отметим прерывистость, возникающую и при таком осмотре картины. Если прежде у нас было два потока (как бы две картины) – о первой интерпретации можно забыть как о предварительной, приведенной в связи с историей полотна, –

⁶⁶ Алленов цитирует Б. Р. Виппера: пространство у Иванова «не место действия, а время переживания» (с. 134), но никак эту мысль не поясняет. В последующем мы встречаем у него и такое высказывание: «Природа “Явления Мессии” живет в своем собственном времени, изъятая из-под власти дробного счета дней, часов и мгновений, по которому размерен человеческий век» (с. 168–169). Замечу, так можно сказать и о природе вообще, не только о природе на картине Иванова.

⁶⁷ Алленов. С. 38. Ср.: С. 177–179.

то теперь имеет место новый порядок чтения: Сомневающийся – Дрожащий (чужие среди своих – будущих апостолов слева и фарисеев с солдатами справа). Что входит в конфликт с иной последовательностью: фарисей – раб – Сомневающийся (три формы отношения к происходящему: скепсис, оптимизм, неопределенность). За описанием второй группы следует рассказ об образе Христа, как мы узнаём, равно ото всех иных персонажей далекого, им всем чужого (с. 189–190), что не позволяет включить его ни в тот, ни в другой смысловой ряд. Автор стремится найти как можно больше различных соответствий в картине, пусть даже и противоречащих друг другу.

Но главная мысль выдерживается им вполне твердо: неуверенность, сомнения, мрачные предчувствия должны в конце концов возобладать, от простой идеи «человек на перепутье» или таких словосочетаний, как «символика пути», автор приходит к весьма пессимистическому истолкованию картины. Мы понимаем теперь, что именно в этом направлении он и шел с самого начала. А идея *двойственности*, лишь внешним образом перекликающаяся с идеей (гораздо более оптимистичного) Алпатова о *двух* центрах картины, подготавливала нас к восприятию неопределенности, двусмысленности, к дурным предчувствиям и т. п. «Ведь то, откуда люди ожидают помощи, “опоры и предела”, разрешения сомнений, само беспредельно двойственно» (с. 193). Не случайно в обеих последовательностях присутствует фигура Сомневающегося; сомневаться автор предлагает и нам⁶⁸.

Последний участник действия, к которому обращается автор (с. 196), – одна из двух (или трех) женщин, присутствующих в картине, которую можно было бы и не заметить. Но в интерпретации автора эта «гордая праведница» приобретает особый смысл – для Алленова она пророчица, сивилла⁶⁹, лучше, чем кто-либо другой в картине, знающая, чем все кончится. Так, неопределенность «перепутья» преодолевается в пользу самых мрачных предчувствий: «картина человеческой жизни, какой она предстает в ивановском “Явлении”, – это мир в преддверии, у порога трагедии» (с. 192). То есть автор наконец сообщает нам, *преддверием* чего может считаться карти-

⁶⁸ «Куда бы мы ни бросили взгляд, мы везде ощутим присутствие этого духа сомнения» (Алленов. С. 180). Алленов использует также устойчивое словосочетание «бес сомнения», воплощение которого он находит в одном из эскизов к Сомневающемуся (с. 180).

⁶⁹ Не намекает ли Алленов на внутреннюю близость картины сикстинскому потолку Микеланджело, где женским образам также отводится весьма специфическая роль?

на или куда ведет *путь*, выбранный решительными героями (ср. размышление «что увидит раб в этом мире...» – с. 184).

Этим и завершается труд Алленова. И его дробный анализ композиции обретает особый смысл – он призван показать, что вся картина двойственна (или даже распадается на большее количество частей). В этом-то и состоит ее трагизм, а также своего рода достижение автора (вовсе не какая-то неудача!). Именно разъяв в своей картине мир на части, Иванов смог показать надвигающуюся трагедию⁷⁰, сохранив при этом внешние покой и тишину – в противоположность изобразившим «пожар и язву» (выражение художника) двум основным его соперникам – Брюллову и Бруни⁷¹.

Ученый, стремящийся раскрыть именно такие свойства картины (в реальность которых он искренне верит), и не должен добиваться последовательности или плавности в своем анализе – скорее здесь как раз уместны скачки и резкие переходы. Я, таким образом, пытаюсь принять на время позицию Алленова, которая в общем и целом мне, конечно, не близка.

Мы еще очень далеки от того, чтобы делать какие-либо определенные выводы из двух основных текстов о картине Иванова. Ведь речь шла только об общих закономерностях двух рассказов о картине с особым упором на проблему *последовательного прочтения* композиции. Кстати, нет ничего удивительного в том, что оба автора к такой последовательности не стремятся, ведь им, по всей видимости, были неведомы радикальные предложения Бадта (речь об Алленове, тогда как Алпатов создал свой текст еще до появления исследований немецкого ученого) и, конечно, его критический обзор традиционных интерпретаций, который можно было бы распространить и на нашу науку. Но, естественно, цель данного исследования вовсе не в том, чтобы показать, что такого метода (который я, конечно, не считаю *единственно верным*) ни в одном из сочинений по истории русского искусства нет и что, если применить его к произведениям русской живописи, «все встанет на свои места» и картина истории предстанет в «истинном свете». Данный подход вообще кажется мне скорее новым взглядом (как и сама метафора «путешествие по картине»), при-

⁷⁰ Алленов, конечно, не уточняет, что за трагедия имеется здесь в виду. Мне кажется, что в качестве таковой правильнее всего было бы рассматривать как раз наступившее тогда *окончание классического искусства*.

⁷¹ Алпатов. Т. 1. С. 186.

званным способствовать переоценке некоторых устоявшихся представлений – делать это можно и другими способами.

Теперь же представляется уместным сравнить тексты двух ученых не только с точки зрения их построения, но и в иных отношениях. Проще при этом идти от второго, более позднего сочинения, задаваясь вопросом, что нового оно привнесло в наше знание о художнике. Это означает, что сначала мне придется продолжить разговор с Алленовым; к идеям его предшественника я обращусь несколько позже.

Я уже высказывал сожаление, что Алленов нигде с Алпатовым не полемизирует. И, как отмечалось во Введении, он в этом отношении неоригинален. Очень многим крупным и мелким представителям науки такого рода дискуссии представляются излишними. Вместе с тем Алленов, конечно, упростил бы мою задачу, объяснив, в чем именно он не согласен с традиционными взглядами на художника, – ведь без такого несогласия не появились бы на свет ни диссертация, ни созданная по ее следам монография. Дело даже не в обосновании темы или же в убеждении читателей, что одной монографии об Иванове мало. Дело именно во внутренней ясности относительно того, что эта работа должна *изменить* в представлении о художнике, а не только к нему *добавить*. Автор вообще не приводит истории вопроса, ограничиваясь предельно кратким вступлением, где, конечно, упоминает Алпатова, но приносит в адрес его труда лишь дежурные комплиментарные сентенции.

Как следует из его введения, основная задача – показать, что для Иванова историческая картина – не тема, но метод⁷² (с. 5). Между строк можно вычитать неудовлетворенность автора изучением теоретической составляющей этого *метода*, т. е. взглядов и суждений художника – и самих по себе, и в связи с художественными и эстетическими теориями того времени. Об этом же говорится и в конце первой части: «обозреть, насколько возможно, горизонты интеллектуальной, гуманистической культуры, в средоточии которой находится искусство Иванова – цель следующих разделов» (с. 84). Надо признать, в таком объеме эту работу никто до него не производил, по крайней мере, в том, что касается опубликования разнообразных текстов художника.

Важная оговорка во введении Алленова. «Вопросы, касающиеся живописного метода, формы в узком смысле, оказываются периферийными» (с. 5). Это напоминает вступление к

⁷² Так Г. А. Гуковский характеризовал творчество Пушкина.

монографии Э. Бланта о Пуссене⁷³, где автор торопливо признает значительность заслуг художника в формальном отношении (композиция, цвет), но считает, что в дальнейшем к этой теме возвращаться необязательно, вместо этого следует сделать упор на мировоззрении художника. Возможно ли такое разделение? Как изучать творчество живописца, с самого начала вытеснив на периферию вопросы формы, когда только *в этой форме и раскрывается содержание* – если мы вообще сохраняем это традиционное и, как уже неоднократно отмечалось, крайне неудобное разделение. Если же прибегнуть к тем понятиям, о которых у нас тоже уже шла речь, окажется, что мы собираемся говорить только о выражении (что), опуская вопрос техники (как). Конечно, если под техникой понимать нечто, относящееся к сугубо материальной сфере (подбор красок, усушка холста и т. п.), то о ней, пожалуй, можно и промолчать, отослав читателя к специальным учебникам по технике и технологии. Но так как у нас подразумевается именно *способ выражения*, то игнорировать его – все равно, что встать в музее спиной к картине и анализировать ее по одним лишь отвлеченным рассуждениям (произнесенным или написанным).

Как ни странно, но у меня нет оснований противопоставлять в этом отношении Алпатова и Алленова. Да, первый исследователь меньше внимания уделяет теоретическим воззрениям художника – в этом дополнение Алленова более чем уместно. Но внимания к *технике выражения* и у него явно недостаточно. Не случайно он так поздно – лишь на 358 с. – обращается к общим проблемам построения картины. В их перечислении есть нечто механическое, без объяснения, какой смысл он вкладывает в следующие, например, термины: «Можно видеть и прямую связь, и образование групп, и параллелизмы, и контрасты». Затем еще более отвлеченно (со ссылкой на Фр. Милиция): «Расположение предметов в пределах пространства <...> подчиняется требованиям разнообразия, единства и согласия частей, эвритмии и ритму» – и довольно туманно о воображении «протекающего в трехмерном пространстве драматургического действия перенесенным на плоскость картины» путем 1) рельефного расположения фигур, 2) выделения первого плана, 3) равновесия правой и левой сторон (Там же).

⁷³ Blunt A. Nicholas Poussin. Washington, 1967. Vol. 1. P. 6. Конечно, безоглядный формализм Р. Фрая, которому хотел бы противопоставить свое исследование Блант (р. 4), тоже очевидная крайность. Но и попытка изучать идеи отдельно от познания *способа их выражения* живописцем едва ли приемлема. Не в исследовании ли Бадта (Badt K. Die Kunst des Nicolas Poussin. Köln, 1969) найдена своего рода золотая середина?

Не стоит подробно разбирать все эти довольно противоречивые высказывания. Автор не придает им большого значения, упоминая лишь вследствие, очевидно, какого-то смутного чувства, что надо как-то привлечь и эту составляющую истории искусства. Но ведь отсылки к Милициа, например, есть не что иное, как напоминание о тех скучных и сухих академических уроках, от которых Иванов не то, чтобы совсем ушел, но, по крайней мере, согласно всем его апологетам, над таковыми возвысился. Походя признавая, что все это присутствует в картине Иванова, едва ли исследователь мог добавить, что где-то здесь и кроются основные достижения или заслуги художника.

Еще хуже обстоит дело с живописной составляющей – в частности, с проблемой цвета (с. 366 и далее), которой мы уже касались ранее, в связи с венецианским эскизом, отразившим кратковременную попытку Иванова, выражаясь фигурально, переметнуться из лагеря «пуссенистов» (а в действительности, академистов) к «рубенсистам». Увы, Иванов в остальном так мало уделял внимания этой стороне искусства⁷⁴, был настолько далек от колоризма или хотя бы использования цвета как важного композиционного элемента, что его картина ничего не проигрывает в черно-белом исполнении, вообще ее не портят репродукции⁷⁵.

Основная проблема и Алпатова, и Алленова в том, что они исследуют композицию только индуктивным способом (от частностей), тогда как целое для них вторично. Они, конечно, признают, что понятие *композиция* относится не только и не столько к отдельным элементам картины. Однако слишком хорошо заметна, скажем, их неспособность распространить анализ пейзажа на все произведение, а не только на фон или деревья и реку в левой его части⁷⁶ (как будто, к примеру, естественное освещение, наполняющее картину, не относится к природным явлениям). Имеет место тенденция рассмотрения пейзажных *деталей* отдельно, в одном ряду с самостоя-

⁷⁴ «Дома, в школе <...> Иванова забыли *обучить* краскам» (Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 163. – Курсив автора). О том же Стасов: «<...> Кто не родился колористом, тот им, конечно, не делается, несмотря ни на какие старания и усилия» (Стасов В. В. Избр. соч. Т. 2. С. 80).

⁷⁵ Ср. мысли Алленова о достоинствах той дагерротипной репродукции, которую мог видеть А. И. Герцен (Алленов. Прим. 199 на с.175).

⁷⁶ Весьма симптоматично, что Алленов (с. 5) отсылает читателя к работе, посвященной пейзажам Иванова (Загянская Г. А. Пейзажи А. Иванова: Проблемы живописного метода художника. М., 1976), как будто «живописный метод» художника – нечто тождественное пейзажному фону.

тельными пейзажами художника, как если бы Иванов мыслил картину лишь как повод обновить пейзажный жанр, а не наоборот пленэрные штудии как основу для лучшего изображения природы в своем главном творении. Не случайно у Алпатова этот фрагмент помещен в другой том.

Главное: части оказываются весомее целого. И в этом повинен сам художник⁷⁷. Не только богатая событиями (и свидетельствующими о них источниками – эскизами) история создания картины отвлекает от картины как таковой (становление оказывается важнее состояния), но и последовательная разработка отдельных образов притягивает несравнимо больший интерес любого исследователя, нежели работа Иванова над целым. Эскизов общей композиции меньше, к тому же они менее разнообразны, о них меньше можно рассказать. Получается, что, по крайней мере, для исследователя «Явление Мессии» – не одна (и не две – как писал Бенуа), но *много* картин (включая и побочные – портреты, пейзажи). Впрочем, и простой посетитель музея немного поймет, если не обратит внимания на выставленные рядом с картиной эскизы к ней, тогда как схожее сопровождение многих других полотен едва ли необходимо. Мнимое достоинство творчества Иванова (когда художник = главная, она же единственная картина), казалось бы облегчающее проблему *остановки*, таким образом, исчезает, а задача только усложняется. Теперь уже приходится следить, чтобы части не затмили собой целое как в отношении художника, так и в отношении картины.

Почему же Иванов так мало внимания уделил главному – композиции, почему большую часть времени затратил на разработку отдельных фигур – даже не групп – в целом ряде случаев будет уместно сказать: одних только лиц? Это повышенное внимание к мимике актера (в ущерб пластике, сценическому движению, а так же общей постановке) может привести к карикатурной ситуации, напоминающей фотоателье, где в классической картине проделаны отверстия для «реалистических» лиц и все желающие могут попробовать себя на роль того или иного участника. И на этом стоит остановиться подробнее.

Внимательное прочтение двух основных источников позволило обратить внимание на явный перевес частей по отношению к целому, на то, что, в конечном итоге, самого Иванова в гораздо большей степени интересовали лица, даже не тела,

⁷⁷ Этот недостаток косвенным образом признает Алпатов: «Исключительное внимание художника к индивидуальному несколько ослабило впечатление от толпы как от чего-то целого» (Т. 1. С. 347).

именно их он мучительно искал, и копируя с натуры, и обращаясь к произведениям искусства иных времен (Аполлон – Христос, Юпитер – Иоанн). Это важно. Как из чужих картин художник мог позаимствовать лишь отдельные фигуры, не композицию в целом, не только вследствие естественного неприятия плагиата, но и потому, что, как он сам на том (необоснованно! – см. далее) настаивал, сюжет этот открыт им, и никто до него сей критический момент истории изобразить не догадался. Так же точно у натурщиков он мог взять только лица и тела, но не *судьбы* – подлинными участниками изображаемого события они стать не могли, хотя бы Иванов и попытался объяснить, какого рода эмоции хотел бы увидеть в их лицах⁷⁸. Иными словами: и в капелле дель Арена (или соборах Сицилии), и на Испанской лестнице Рима (где ожидали клиентов профессиональные натурщики) Иванов мог найти только героев, но не *событие*, которое ему предстояло изобрести.

Сложно сказать, что это – проявление слабости, когда художник так мало внимания уделяет главному, уходя в частности⁷⁹, или наоборот, силы, уверенности в том, что ему и не нужно тратить времени на композицию, она сама собой сложится в конце⁸⁰, а вот отдельных участников действия надо найти. Выше уже отмечалась странность столь долгой работы над картиной. Если признать это нормой, тогда у Иванова следовало бы учиться всем иным живописцам: только так создаются шедевры⁸¹. Трудно представить себе, чтобы Рубенс, например, испытывал такие же творческие муки, творя столь же много вариантов, подыскивая типажи для всякой своей многофигурной картины, того же «Пира в доме Симона фари́сея», к примеру⁸². Впрочем, нам еще представится случай

⁷⁸ Как в случае с Мариуччей, с которой Иванов писал Марию Магдалину (Алпатов. С. 253).

⁷⁹ Ср.: «Переписывая много раз отдельные места картины, углубляясь в частности, художник упускал из виду общую гармонию красок, утрачивал свежесть тона, убивал характер и красоту своей техники» (Романов Н. И. А. А. Иванов и значение его творчества. С. 27).

⁸⁰ «В этой области Иванов предпочитал говорить цитатами. Это были цитаты природы или классического искусства <...> Композиция картины есть не что иное как сочетание этих цитат» (Машковцев Н. Г. Творческий путь А. Иванова // Аполлон. 1916. № 6–7. С. 16).

⁸¹ Можно вспомнить историю поездки Иванова в Веймар, где, как он думал, хранятся эскизы апостолов к «Тайной вечере» Леонардо (Алпатов. С. 242).

⁸² Нечто похожее демонстрирует, пожалуй, история создания Т. Жерико его главной картины (см.: Турчин В. С. Теодор Жерико. М., 1982. С. 104). Краткость жизненного пути французского художника исключает возможность сравнения его с Ивановым. Едва ли здесь имела место такая «одержимость художника картиной», как у нашего героя.

поговорить о мнимом или истинном превосходстве Иванова над всеми другими живописцами.

Пока отмечу другое: художник, в самом деле, приставляет к телам, как к элементу заученной в Академии художеств классической композиции, какие-то не вполне подходящие им головы. В этом и основная особенность его творчества, и, как полагают его поклонники, основная заслуга. Здесь нам является ключевое слово «реализм», якобы привнесенный Ивановым в классическую традицию. Утверждение художника, что «соединить рафаэлевскую технику с идеями новой цивилизации – вот задача искусства в настоящее время»⁸³, можно понять довольно просто: идеям вверяются лица персонажей, технике – все остальное. Яснее о том же говорит в конце своего исследования Алпатов: «Иванов, не отрекаясь от Рафаэля, умел быть подлинным реалистом» (Т. 2. С. 282). (И в пейзажах своих он якобы также соединил портретность с идеальными обобщениями.)

Уместно здесь процитировать Стасова: «Во всем своем создании Иванов поступал как глубокий и истинный реалист. Он не хотел ничего выдумывать, ни в чем фантазировать»⁸⁴. В качестве доказательств недоверия художника к выдумке и фантазии критиком приводятся хорошо известные рассказы о пленэрных штудиях, поиске типажей и изучении старых мастеров⁸⁵. Тщательность такого поиска источников вдохновения в окружающей действительности и должна гарантировать, по Стасову, близость картины к реальности и, как следствие, реализм. Но для Стасова Иванов – реалист лишь потенциальный; в других фрагментах текста о художнике он критикует многочисленные случаи отклонения его от этого метода, виня во всем академическую выучку⁸⁶.

Мне же кажется, что давно пора заменить слишком многозначное понятие «реализм» на гораздо более понятное, но прежде негативно окрашенное «натурализм». Это, по существу, исследование границ возможностей искусства в попытке расширить правила игры (в классическую картину) путем постановки вопроса, что еще (новое, позаимствованное из жизни) можно изобразить традиционными средствами (выко-

⁸³ Иванов – Чернышевскому. Цит. по: Коваленская Н. Н. История русского искусства первой половины XIX в. С. 171.

⁸⁴ Стасов В. В. Избр. соч. Т. 2. С. 83.

⁸⁵ Ср.: «Иванов старался подойти к своим кумирам и изо всех сил бился, чтобы связать традиции с требованием полной свободы, согласовать изучение природы с заимствованиями у старых мастеров» (Бенца А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 162).

⁸⁶ Стасов В. В. Избр. соч. Т. 2. С. 81–82. См. также: С. 403 и далее.

лотый глаз раба, к примеру). Более подробное раскрытие этого тоже довольно сложного понятия здесь вряд ли возможно...

Как же конкретно проявляется такое соединение академизма и натурализма в главной картине Иванова? Наверное, самый яркий пример, привлекавший внимание многих исследователей, – это раб. Иванов рассматривал два варианта его лица – более и менее обезображенного, и, по сообщению М. П. Боткина, выбор в пользу второго сделал за него брат. Алпатов приветствуют такое ограничение натурализма⁸⁷: слишком страшный раб испортил бы картину. Но и то, что получилось в результате, все равно выглядит нарушением «правил игры». Лицо раба неприятного зеленого оттенка, глаза покраснели, волосы всклокочены – все это никак не вписывается в академический канон. Но, быть может, в этом и проявилась революционность Иванова, и, даже если эксперимент не удался, кто-то ведь должен был его поставить?

Приведу другой пример. Никакой исследователь не может обойти вниманием своеобразный «еврейский вопрос» в картине⁸⁸. Не имея возможности отправиться в Палестину, Иванов активно использовал, по крайней мере, те еврейские типы, которые мог отыскать в римском гетто. Но речь идет опять же только о лицах, точнее о головах (включая прически), насаженных на классические тела! Достаточно сравнить его картину с «Христом и грешницей» В. Д. Поленова (ГРМ), по сути, памятником следующего этапа *этнографизации* евангельских сюжетов, где немислима была бы, скажем, белокурая грешница Рубенса. В отличие от картины Поленова у Иванова одежды героев все такие же условно-античные, что и у старых мастеров, а вот лица и прически этнографически точны. В пору, когда романтики активно осваивали мусульманский Восток (в тоже самое время ведь и еврейский – Делакруа!), Иванов мог использовать какую-то информацию о возможных одеяниях героев Евангелия. Нечто подобное он предпринял в работе над библейскими эскизами. Но в большой картине для таких мотивов места не нашлось⁸⁹.

⁸⁷ Алпатов. Т. 1. С. 256. Бенуа же придерживался прямо противоположной точки зрения. (См.: *Бенуа А. Н.* История русской живописи в XIX в. С. 168.)

⁸⁸ См.: *Виноградов И. А.* Н. В. Гоголь и А. А. Иванов // А. Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 707.

⁸⁹ Не об этом ли говорит и Алленов: «<...> Основная особенность картины “Явление Мессии” в отличие от библейских эскизов состоит в психологической интерпретации историко-мифологического события» (с. 173). Психологической, т. е. не историко-этнографической. Лица важнее тел.

Но вот что важно. Притом что утверждение, будто идеальные классические тела не сочетаются с еврейским типом лица, не без намека на то, что такие тела могут быть принадлежностью только «высшей расы» эллинов, отдает антисемитизмом, есть у этого хода мысли и позитивная сторона. Можно сослаться на «этнографические опыты» Рембрандта – первого, кто попытался приблизиться к исторической достоверности в изображении героев Писания. Его интерес к еврейской общине Амстердама – следствие не только тяги к правдоподобию или экзотике, но и отрицания классической традиции, нежелания, а может, и неумения изображать по-античному прекрасные обнаженные тела. В. Френгер обратил внимание, как естественно соединяется у художника желание перенести наконец действие из Греции в Иудею с особым пониманием восточной культуры – в том числе и ее специфического *эротизма*, когда тело не выставляется напоказ, но прячется под аморфными складками тяжелой одежды, становясь по-новому таинственно притягательным⁹⁰. Неклассические головы требуют неклассических же тел, закутанных в восточные одеяния⁹¹! Но из таких тел сложится совершенно иная композиция, и Иванов это прекрасно понимал, более того, опробовал ее в своих библейских эскизах. Именно там этнография причудливо соединяется с изображением чудесного, о котором на языке классической композиции художнику не удалось ничего сказать.

Вообще же тема перегруженности картины обнаженными телами заслуживает особого внимания⁹² – включая рассуждения о противопоставлении голого обнаженному, равно как и мысли Алленова о возвышенном смысле «обнаженности» основных участников (с. 131). Но начать следует с того, с каким упорством живописец искал такой сюжет, что позволил бы ему показать хорошее знание анатомии, – понятно, что русская история не могла снабдить его чем-то подобным, оттого и первый замысел был отвергнут, и к жанристам Иванов ни при каком условии бы не примкнул. Но, в конце концов, здесь неизбежно встанет вопрос о своеобразии эротизма художника, проступающего сквозь всю религиозно-нравственную или же академическую проблематику.

⁹⁰ Synagoge und Orient // *Fraenger W. Von Bosch bis Beckmann (Ausgewählte Schriften.)* Dresden, 1977. S. 140–161.

⁹¹ Как несложно заметить, в таком ключе все же решены некоторые второстепенные фигуры картины, а также Сомневающийся.

⁹² Ср.: «Большое количество обнаженных тел скорее мешало, чем помогало основной идее картины – показу глубокого душевного потрясения людей, впервые увидевших Мессию» (*Коваленская Н. Н. История русского искусства первой половины XIX в. С. 166*).

Исследуя эротическую составляющую творчества Иванова, мы придем к непростой проблеме *гомозротизма*, ведь и серьезному исследователю, и простому зрителю невозможно проигнорировать странный факт отсутствия в картине женщин. Две-три женские фигуры (особый смысл одной из них – «гордой праведницы» – неожиданно открылся Алленову) почти неотделимы от уходящей вдаль толпы в правой части картины, более того, совершенно не случайно помещены среди фарисеев и солдат, т. е. главных врагов Христа; меж детально проработанных фигур первого плана места им не нашлось. Сначала Иванов планировал поместить обнаженные женские тела в основной части своей композиции, дабы, по его словам, *придать картине грации*⁹³, но впоследствии от этого отказался – только ли потому что не желал походить на Брюллова и Бруни? (Нет в картине и детей⁹⁴.) Не находя женщин в картине хотя бы полуобнаженными, зритель может предположить, что они – по версии Иванова – до крещения не допускались, ведь римские солдаты, по всей видимости, в обряде не участвовали, а явились туда лишь для поддержания порядка. Но нет никаких оснований считать отсутствие женщин в этой сцене иконографическим новшеством. Никто и не говорит об этом – и сам Иванов не стал бы отрицать, что Иоанн крестил и мужчин, и женщин⁹⁵.

По мнению Алленова, «проблему грации» удалось решить путем введения в композицию и юношеских тел, и феминизированного патриция (Смотрящий). Исследователь также наглядно показал, как в процессе работы над картиной женщины постепенно превращались в мужчин (для некоторых своих героев, в том числе для Христа, художник использовал натурщиц)⁹⁶. Какая же сила различными путями изгнала из карти-

⁹³ Алпатов. Т. 1. С. 277 (Алленов. С. 137).

⁹⁴ См.: Алленов. С. 136. Как утверждает исследователь, тишины ради...

⁹⁵ «Но что это за “народ” (замечу, что в авторском названии картины слова “народ” нет. – И. С.) у него жалкий вышел – без женщин и без детей – одни мужчины, и то большей частью все зрелых лет или пожилые – непонятно какого сословия <...>» (Стасов В. В. Избр. соч. Т. 2. С. 403). Критик, впрочем, с одобрением отнесся к этнографической определенности лиц (Там же. С. 406.) – тому, что дало повод злопыхателям увидеть в картине «семейство Ротшильдов». Другой же современник Иванова никакой проблемы в том, что женщинам отведено в картине столь незначительное место, не видит. См.: Бухарев А. М. О картине Иванова «Явление Христа миру». С. 22–25.

⁹⁶ Алпатов. Т. 1. С. 246.

ны женщин (сделав ее в этом отношении беспрецедентной⁹⁷)? Идет ли речь только о представлении об обнаженном женском теле как *сосуде греха*, помещение которого в картину художник посчитал безнравственным⁹⁸ или о чем-то ином, например о страхе женщин⁹⁹, получившем столь яркое воплощение в творчестве друга Иванова – Гоголя¹⁰⁰?

Правы или нет те, кто склонен находить не в одной только этой картине Иванова гомоэротические мотивы, но такого рода взгляд на его творчество не принял бы во внимание только ханжа. Другое дело, что в советское время эта тема не могла стать предметом изучения. Не будем дольше задерживаться на ней и мы.

Кажется, что натуралистически трактованные лица (что не всегда означает уродливые, скорее – исторически конкретные) плохо сочетаются и с идеализированными телами, и с общим замыслом, ведь источник того и другого – в классической традиции. Вероятно, эта в своем роде *химера* стала следствием нерешительности Иванова, его провинциальной неосведомленности относительно процессов, происходивших тогда в европейской живописи, попросту недостатка таланта и вкуса. Ведь разрушение классического порядка лишь некоторое непродолжительное время проходило под знаменем натурализма (не только в живописи, но и, скажем, в литературе). Натурализм был не целью, но средством – уже импрессионисты понимают его весьма своеобразно, а в дальнейшем Современное искусство пойдет по пути решительного отказа от передачи видимой реальности, тем более от демонстрации язв и пороков (как в критическом реализме). Либо эта демонстрация будет, как в экспрессионизме, пропущена через гротеск и утратит историческую конкретность.

Мастера русского искусства, во многом следуя за Ивановым, надолго задержались на натуралистическом этапе, не отваживаясь сделать дальнейшие шаги. Художников так увлекла идея смешения жанра и историко-мифологической картины (которого сам Иванов еще пытался избежать, жанр

⁹⁷ Иное дело, те сцены Евангелия, где женщин не могло быть по сюжету – скажем, «Тайная вечеря».

⁹⁸ Символично, что приступая к работе над картиной, Иванов оставил эту обнаженную натурщицу, поместив под ним обещание не возвращаться к такого рода мотивам прежде выполнения главной своей миссии (Там же. С. 190). Отметим также, что условием пенсионерства для художников было безбрачие (Там же. С. 43–44).

⁹⁹ Не в этом ли смысле прогоняет Марию Магдалину в картине Иванова Христос?

¹⁰⁰ См.: *Виноградов И. А. Н. В. Гоголь и А. А. Иванов // А. Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 692–694.*

отвергнув), когда на месте античных или библейских сюжетов оказывается повседневность – поднятая и размерами холста, и усилиями, затраченными на его покраску, до масштабов все тех же классических сюжетов, – что никакой формальный эксперимент не мог привлечь их внимания. В этом они не были одиноки, наоборот, путь, выбранный французским искусством, оказался чем-то исключительным. Однако будущее, как теперь понятно всем, было именно за ним. Натурализм явился в мир ненадолго как своего рода искушение, от него следовало затем сколь возможно быстрее отказаться. Не это ли в наиболее смелых библейских эскизах попытался сделать Иванов? Но именно в этом у него последователей не нашлось.

Итак, натурализм, проникший в картину вследствие чрезмерно усердного изучения некоторых деталей (в основном только лиц и пейзажей) начал подтачивать классическую композицию. Частным следствием такой разрушительной работы в рассматриваемых сочинениях искусствоведов стало забвение целого в пользу частей. Конечно, интереснее рассуждать о еврейских типажах или клейменом рабе (тем паче о гомоэротике!), нежели о закономерностях построения картины в целом. Думаю, что и будущие исследователи останутся в этом отношении заложниками Иванова.

Тем не менее уже сейчас можно отыскать, наверное, примеры неожиданных прозрений относительно целого. Так, автор современной работы¹⁰¹, не претендующей на всеохватность, тем более на какое-то опровержение привычных взглядов, буквально в нескольких словах сумел ухватить ускользающее единство композиции; по крайней мере, предложил отличную метафору, преодолевающую дробное чтение картины, с которым мы имели дело до сих пор. Речь о сравнении толпы в картине со *змеей*, жалом (копьем воина – деталь, на которую, кстати, никто еще не обращал внимания) обращенной к Христу¹⁰². При всех недостатках такого сравнения (ведь далеко не все здесь настроены враждебно к Спасителю, как воины и фа-

¹⁰¹ Виноградов И. А. Н. В. Гоголь и А. А. Иванов // А. Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 670–708.

¹⁰² Там же. С. 697. Не менее удачно и другое сравнение в духе «наглядного характера» Х. Зедльмайра: «Спаситель как бы прямо “сходит” здесь в некий храм, образованный фигурами двух, обращенных к нему стоящих юношей, где находится – в двух других дополняющих друг друга образах (стариков. – И. С.) – падший Адам» (Там же. С. 679). Не Адама ли – старика во фреске Пьеро делла Франчески (в Ареццо) – имеет в виду автор?

рисеи, кроме того, апостолам в таком случае достается неза-
видная участь охвостья), хотя автор непроизвольно впадает
в другую крайность по отношению к тем, кто склонен видеть
везде одни противоречия, и стремится к единству любой це-
ной, он все-таки делает первый шаг в верном направлении.
Надо придумать какой-то способ познания целого в карти-
не! Плоскостный анализ для этого не подходит (если сказать:
толпа как лента, цепочка, то, потеряв поэтическую ценность
сравнения со змеей, мы не обречем ценности научной), пото-
му я и предлагаю комплекс различных средств, разворачивая
постепенно свой собственный анализ. Но удалось ли мне най-
ти такой емкий образ для целого? Боюсь, уже сейчас можно
констатировать, что нет.

Следует обратить внимание на другие особенности текстов
Алпатово и Алленова. В чем они различны, так это в интерпре-
тации непростого отношения художника к религии, точнее,
к православию. Главное новшество той современной работы,
о которой я только что говорил, как раз в стремлении предста-
вить Иванова ортодоксально верующим (это новое является,
конечно, хорошо забытым старым¹⁰³), в частности, раскрыть
то влияние, которое оказала на него русская иконопись. Мы
затрагиваем здесь, таким образом, целый клубок проблем.
Лучше сказать: несколько расходящихся во все стороны на-
правлений возможных исследований. Во-первых, влияние на
русскую живопись начавшегося как раз в те годы изучения
древнерусского искусства, во-вторых, присутствие в русской
живописи начиная с Иванова и вплоть до революции свое-
образного неканонического религиозного направления (порой
открыто противопоставлявшего себя государственной рели-
гии), наконец, проблему религиозных сюжетов в классическом
искусстве, где они соседствовали не с повседневной «реали-
стической» тематикой, но с богами иных верований¹⁰⁴.

Перечислив эти проблемы, я вовсе не собираюсь предлагать
далее какое-то их решение. Надлежит сузить главный вопрос:
как соотносятся идеи и убеждения Иванова с традиционной
религией? Можно заметить, что для всякого, кто ищет и будет
искать ответ на этот вопрос, здесь важны и собственное от-
ношение к религии, и те условия, в которых работает исследо-
ватель. Все это стоит учитывать и применительно к авторам,
жившим когда-то.

¹⁰³ См., к примеру: *Бухарев А. М.* О картине Иванова «Явление Хри-
ста миру».

¹⁰⁴ См.: *Dittmann L.* Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde.

Небольшое отступление. Если необходимость филологического анализа искусствоведческих текстов при создании истории науки может быть поставлена под сомнение, то вот другой (объективный) недостаток данного исследования – плохое знание исторических обстоятельств появления тех или иных текстов – будущим историкам наверняка придется как-либо восполнить. Расхожих представлений, скажем, о торжестве научного атеизма в Советском союзе, в принципе верных, для создания серьезной историографии, конечно, недостаточно. Складывается впечатление (и далее такого смутного чувства я пойти не могу), что Алленов гораздо активнее Алпатова доказывает неканонический, или антидогматический, характер религиозных воззрений Иванова и делает это не только потому, что вообще больше внимания уделяет его внутреннему миру. Мысли Алпатова о религиозности Иванова достаточно поверхностны, носят характер дежурных замечаний типа: да, он писал картину на чуждый нам, советским людям, сюжет, но несмотря ни на что, в ней отразилось... и т. д.¹⁰⁵

Еще одно краткое *побочное замечание* (оно могло быть и более пространным). Процитированное ранее предложение Алленова обратиться «к внутренней связи идей, образующих проблематику творчества художника», на самом деле, вопиюще в своей односторонности! (Если, конечно, задуматься над его содержанием...) *Идеи* могут составлять проблематику творчества философа или ученого, но никак не художника. Здесь Алленов остается верен своей странной позиции, позволяющей ему почти вовсе исключить из рассмотрения формальные вопросы, вынося историю создания картины в предварительную часть работы, в центр же исследования помещая пресловутые идеи¹⁰⁶. Как не вспомнить иконологов (непосредственный опыт которых, впрочем, Алленову не пригодился, что и понятно; Иванов для классических представителей этой школы – художник слишком новый), с их тенденцией к интеллектуализации искусства, когда всякий великий живописец должен в идеале быть столь же образован, что и профессор американского университета. Но внимательное изучение дошедших до нас высказываний мастеров прошлого не только разочаровы-

¹⁰⁵ Или так: «В результате этого картина, в которой Иванов обещал своим покровителям раскрыть смысл евангельской проповеди, перерастает в историческую картину из жизни народа» (Т. 1. С. 206). Ср. у Алленова: «В христианских образах он находил для себя общезначимую и высокую символику и поэтическую форму, выработанную художественным гением многих эпох» (с. 144).

¹⁰⁶ Композицию картины Алленов исследует досконально. А разве не принадлежит она всецело миру форм?

вает своей поверхностностью и эклектизмом, но и подталкивает к мысли, что настоящие идеи художника невыразимы в слове, что он действительно мыслит кистью и красками. Как тут ни вспомнить неграмотного Клода, картины которого обнаруживают и благородство души, и редкую культуру¹⁰⁷. Или же Рембрандта – в описи имущества которого (составленного по случаю банкротства) упомянуты всего три книги...

Так что *раскрытие идей* Иванова преимущественно по его текстам, цитатами из которых книга Алленова изобилует, – безнадежное дело. Мысли художника производят весьма убогое впечатление. Чего стоят такие высказывания: «Пришествие Мессии имело много зла впоследствии» (с. 140) или же: «Мы начинаем выкупать уже род человеческий из пороков посредством математики» (с. 150). Даже находя в них некоторое вольнодумство, воспринять всерьез такие формулировки едва ли возможно. То же следует сказать и о самооценке Иванова, явно завышенной, к примеру: «Я поблагодарил бы его (Бога. – И. С.) за то, что он прославил меня отысканием первого сюжета в свете!» (с. 31) или трактовку своего поколения как «совершеннейших художников» (с. 143). А вот, что должен делать русский художник: «жить <...> отказавшись от всех отличий и наград. Надев в защиту армяк мужицкий с Золотой медалью на шею» (с. 59). К счастью, Алленов строит свое исследование не только и не столько на анализе подобных текстов, отдающих даже легким помешательством. Исследователь просто вынужден обращаться к «формам и образам», раз слова художника оказываются столь причудливы или туманны. А вот утверждение: «Иванов обладал уникальным в своем роде художественным аппаратом, особенность которого состояла в способности претворять в наглядные, зримые формы и образы сложнейшую мыслительную конструкцию» (с. 193) – уже гораздо интересней. Все верно – если там действительно была «сложнейшая мыслительная конструкция», искать ее следует в «зримых формах», т. е. в картинах и рисунках, не в текстах.

Или вот, как выражена принципиальная позиция Алленова по отношению к религиозности художника: «Была ли вера Иванова как частного лица патриархально простодушной религиозностью <...> или вдохновенно-мистической <...>, не имеет непосредственного отношения к художественной ткани его произведения»¹⁰⁸. Опять же нас обоснованно отсылают к *ткани произведения*, не к текстам или высказываниям.

¹⁰⁷ См.: *Hetzer Th.* Claude Lorrain. Frankfurt am Main, 1947.

¹⁰⁸ Алленов. С. 153. Примечательно, что Стасов некоторым образом усомнился в том, утратил ли Иванов веру *после* 1848 г. (*Стасов В. В.* Избр. соч. Т. 1. С. 407).

И потому важнейший аргумент против превращения Иванова в почти что иконописца кроется в самом характере его главной картины. Хотя отдаленные истоки такого рода произведений можно действительно отыскать в церковных росписях, – но, конечно, речь о западной, католической традиции, – к XIX в. все эти сюжеты воспринимались уже как академическая рутина, нечто столь же далекое от молитвы и церковной службы, как и изображение античных богов в искусстве Ренессанса от древнегреческих мистерий. Не Иванов открыл историческое начало картины на религиозный сюжет – оно появилось в искусстве по крайней мере уже во времена рождения академизма.

Готовность Иванова отдать картину в храм Христа Спасителя – не более чем еще одно проявление странностей художника. Ведь и после многих лет, проведенных за границей, он не мог совсем позабыть устройство православного храма, где и в XIX в. места подобным холстам не было ни в иконостасе, ни – как того хотел Иванов – напротив него¹⁰⁹ (вот еще один намек на сцену «Страшного суда», изображения которого можно встретить именно в этом месте – на западной стене). В чем есть даже некая дурная ирония: заставить верующих поворачиваться спиной к службе или вообще отходить от алтаря, становясь на время своего рода посетителями музея. В те времена никто бы на такое не пошел. Иное дело, эскиз фресок для того же собора, но мы говорим сейчас не об этом несостоявшемся заказе, а о главной картине. Кстати, стоит затронуть и проблему авторского названия, не случайно измененного в народе¹¹⁰, которому было, видимо, не вполне понятно, кто такой Мессия. Ведь Мессию ждали жители Иудеи, а явился-то им – согласно каноническому учению – вовсе не он, но Иисус Христос, Сын Божий... Небезынтересный вопрос, почему и прежде чтения Д. Фр. Штрауса Иванов предложил для своей картины название, несколько противоречащее христианскому учению?

Не столь принципиально отсутствие в картине чудесного, на что указывает Алленов (с. 153) и что, впрочем, не может не упомянуть и Алпатов, хотя бы пересказывая известный спор Иванова с отцом (Т. 1. С. 189), предлагавшим поместить в картину голубя или сияние. Но, по справедливому замечанию Панофский, и у позднего Рембрандта пропадает всякое

¹⁰⁹ Алленов. С. 63.

¹¹⁰ Хотя все и признают, что сам Иванов к такому переименованию своей картины не причастен, никто не попытался проследить, где и когда оно состоялось. Можно только отметить, что уже книга Мокрицкого («Явление Христа народу»: Картина Иванова), вышедшая в год смерти художника, носит такое название.

изображение чуда (что хорошо видно из сравнения, например, эрмитажных раннего «Жертвоприношения Авраама» и «Блудного сына»)¹¹¹. Точнее, чудо более не нуждается в какой-то локализации, чудом становится все полотно. И только толкователи-атеисты могли на этом (или каком-то другом) основании ставить под сомнение глубочайшую (причем вполне традиционную) религиозность Рембрандта именно в последние годы жизни. Конечно, классическое искусство давно уже могло обходиться без нимбов или сияния.

Мне кажется, поскольку Иванов не оставил столь же определенных, как у многих других художников, свидетельств своей религиозности, окончательный ответ на этот вопрос невозможен. Что же до исследователей, то, повторяю, Алпатов осторожен в данном вопросе, Алленов же основной упор делает на духовном кризисе Иванова и видит его отражение в двойственности картины (с. 153 и далее). Это проявляется и в том, что сомнения в нужности *такой* картины на *такой* сюжет, появившиеся у художника на стадии завершения работы, когда он якобы преодолел «гоголевские» заблуждения и потому не смог закончить картину, попросту разочаровался в ней, обсуждаются параллельно с рассказом о самом произведении. В то время как у Алпатова эти подробности приводятся во втором томе, первый же заканчивается на торжественной ноте: картина, вне всякого сомнения, состоялась, а сомнения появятся позднее (по ходу книги), там, где речь пойдет и о библейских эскизах, и о поездке к Герцену, и о встрече с Чернышевским – все эти факты, конечно, заслуживают внимания, но на оценку самой картины, данной в первом томе, никак не влияют.

Хотя Алленов не делает следующего шага и не противопоставляет (как многие его предшественники) библейские эскизы (созданные по Штраусу, т. е. почти в научно-атеистическом ключе) «слишком традиционному» «Явлению Мессии», он ценит в этой картине ее противоречивый, двойственный характер. Иными словами, готов ответить на всякую критику, что это мнимое несовершенство картины: а) преднамеренное, б) в высшей степени ценное, ведь иначе художник не смог бы воплотить «в зримые формы и образы» «сложнейшую мыслительную конструкцию». Но если допустить такое сознательное разрушение классического строя в творчестве Иванова, то художник приблизился бы к авангардной модели творчества и вознесся бы на какой-то совершенно немислимый уровень! Можно возразить, что, согласно моей позиции (выраженной

¹¹¹ Panofsky E. Rembrandt und das Judentum // Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. 18. 1973. S. 99.

во Вступлении), неважно, осуществляет художник такое разрушение осознанно или неосознанно. Но это не так, разница в том и состоит, что те, кто начиная с середины XIX в. вполне осмысленно повел с классическим искусством борьбу, имел определенные шансы не только разрушить старое, но и создать вместо него нечто новое (новый порядок, новую гармонию), а вот разрушавшие по неумению, «не ведавшие, что творят», создать новое искусство *случайно* не могли.

Позиции Алпатова и Алленова существенным образом расходятся также в вопросе об отношении Иванова к новаторскому западному искусству, с которым его теперь просто необходимо сравнить.

Для апологетов Иванова тут может быть два выхода – объявить его величайшим мастером не только русского, но и западноевропейского искусства или же вовсе проигнорировать такой контекст. Удивительно, но Алпатов выбирает первый путь, Алленов – второй. Удивительно, зная каким тонким знатоком западноевропейского искусства был первый автор, вообще о его близости к ведущим представителям западноевропейского искусствознания, понимая, что он-то как раз ведал, что творил. Однако в этой части его работы обнаруживается поистине катастрофическое снижение научного уровня. Оно, конечно, не слишком бросается в глаза, поскольку *часть* эта рассеяна по всему тексту, а не выделена в отдельную главу типа «Иванов и западноевропейские художники». Эту работу придется проделать мне, собрав воедино цитаты, право же, недостойные такого выдающегося ученого, как Алпатов. Ведь одно дело, просто постулировать гениальность русского художника (на время позабыв о всем остальном искусстве), другое – дерзко сталкивать Иванова с его великими современниками, причем так, чтобы он выходил из этих поединков победителем, что при честной игре невозможно.

И вновь стоит указать будущим историкам науки на необходимость дополнить эти мои догадки разносторонним знанием условий создания того или иного труда. Книга, изданная в 1956 г. и, следовательно, написанная в первой половине 1950-х, конечно, несет на себе отпечаток одного из самых трагических событий в истории нашей науки – кампании по борьбе с космополитизмом¹¹². И опять же приходится

¹¹² Тема эта стала предметом рассмотрения во второй главе моей диссертации «Методологические и историографические проблемы изучения архитектурного творчества (На примере А. Д. Захарова)» (СПб., 1999, рукопись).

признать, что расхожие представления о сущности и деталях тех событий не могут компенсировать отсутствие серьезного исследования. Пока можно лишь сказать предельно кратко, что для истории искусства основным следствием этой кампании стал запрет на проведение каких-либо параллелей с зарубежными школами из страха сомнений в первенстве наших живописцев. Как на это должен был отреагировать «космополит» и западник Алпатов? Парадокс в том, что просто не упомянуть ведущих мастеров XIX в. для него, наверное, было невозможно. Следовало показать, что Иванов выдерживает с ними сравнение, более того, их превосходит. По счастью автор не пошел по пути осуждения зарубежных коллег, «замалчивающих фигуру великого русского живописца», и авторов недавних довоенных публикаций (например, Коваленской) за недооценку этого величия, за малейшие сомнения в его гениальности – а ведь сомневающихся было прежде немало...

Вообще же, можно сказать, что после В. В. Стасова, поставившего Христа Иванова выше Христа Леонардо (попутно замечу, что Иванов, по Стасову, не только конгениален Леонардо и Рафаэлю¹¹³, но разделяет и недостатки, присущие этим художникам, ведь они для основоположника русской художественной критики не такие уж и авторитеты¹¹⁴), столь завышенных оценок в нашей науке в отношении Иванова никто не выносил¹¹⁵. Скажем, художник Мокрицкий, первым выполнивший анализ картины, в своей восторженной речи также приводит целый пантеон великих имен¹¹⁶, но он все же осторожней Алпатова – говорит о равенстве, не о превосходстве. Выходит, что у истоков «культы личности» Иванова стоит именно Алпатов¹¹⁷.

К 1970-м, когда начинал свою деятельность Алленов, накал борьбы с космополитами давно уже спал, но посеянные в 1949 г. ядовитые зерна все еще давали всходы – уровень

¹¹³ «Так легко понять, что если ты любишь старых итальянских мастеров, Рафаэлей и Леонардов да-Винчи (Sic), то ты не можешь, оставаясь последователем, не любить всей душой Иванова» (Стасов В. В. Избр. соч. Т. 2. С. 83–84). Иное дело, если ты их *не любишь* – в чем для Стасова не было большой беды.

¹¹⁴ Там же. С. 84.

¹¹⁵ С. М. Даниэль тоже сравнивает картину Иванова с фреской Леонардо (Даниэль С. М. Библейские сюжеты. С. 16). Пожалуй, и для него эти произведения равноценны.

¹¹⁶ Мокрицкий А. Н. «Явление Христа народу». С. 25, 29, 69.

¹¹⁷ В тексте объемной монографии Алпатова можно найти лишь два примера критики художника: упрек в гобеленной сухости и жесткости законченной картины (с. 372; о том же ср.: Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 166 и особенно прим. 1).

знаний о зарубежном искусстве относительно советской же науки довоенных лет значительно снизился, а безудержное прославление русских художников стало нормой. Главное, что проведение параллелей оставалось табу, и, если Алпатов на это решился для того, чтобы доказать, казалось, невозможное – Иванов выдерживает сравнение с кем угодно, то подавляющее большинство его последователей не стремилось помещать художника в такой неудобный контекст. Ведь сам Иванов ничего о своих великих современниках не говорил – круг его общения совершенно иной, это П. Корнелиус и И.-Фр. Овербек, это Б. Торвальдсен. С Ж.-Б. Коро, жившим в те годы в Риме, он не был знаком (об этом: Алпатов. Т. 2. С. 60, 86), о Делакруа или Жерико, тем более об английских художниках вообще ничего не знал. В гораздо большей степени его интересовали Джотто и мастера кватроченто, Леонардо и Рафаэль, Тициан и Веронезе.

Но в то время как Алпатов сталкивает Иванова и с ними, умудряясь противопоставить нашего художника этим мастерам тоже, для Алленова в этом не было никакой надобности. Однако если в отношении назарейцев¹¹⁸ немногих покоробит утверждение, что «Иванов лучше», то сравнение с великими мастерами прошлого можно вообще не приводить, полагая такое сравнение неуместным. Другое дело, последовательный отказ от подобного сравнения подразумевает и невозможность вопроса: хорошо ли то, что Иванов подражал живописцам прошлого? Или по-другому: дало ли ему это ученичество у великих хоть что-нибудь? Не проводя сравнений, лишь упоминая о самом факте влияния, ученый словно намекает, что Иванов ни в чем этим своим учителям не уступал. То же и в отношении неназванных великих современников – если читатель (как и автор) знает имена не только русских художников, он должен задаться вопросом, какое положение по отношению к ним занимает Иванов (да и не он один). Умело обходя этот вопрос, – как если бы не было на карте Европы ни Франции, ни Англии, – своим красноречивым молчанием он вновь указывает и на совершенно особое положение русских художников, и на всемирное значение их достижений.

Но это лишь предположения вроде того, «что автор имел в виду». Рассмотреть их столь же подробно, как высказывания

¹¹⁸ Из всех мастеров первой половины XIX в., которых упомянул для доказательства величия Иванова Алпатов, меньше всего страдает, пожалуй, Ж. Энгр. Но, как и в случае с назарейцами, сравнивать этих живописцев между собой неинтересно – гораздо важнее осознать дистанцию, что отделяет их от Делакруа и Жерико, Коро и Констебля.

Алпатов об отношении творчества Иванова к другим художникам, не получится. Что ж, в таком молчании исследователя есть свои преимущества. Не сказав о чем-то, он защитил себя от критики.

Итак, Алленов ничего не говорит о соотношении творчества Иванова с новейшими течениями в искусстве XIX в. Впрочем, не сравнивает он его и с русскими мастерами последующих поколений (опять-таки в отличие от Алпатова), ограничиваясь расплывчатым подведением итогов: «В них (картине и библейских эскизах. – И. С.) русское искусство впервые становится в подлинном смысле искусством нового времени» (с. 199).

Иное дело Алпатов. Он не боится проводить параллели между творчеством Иванова и теми его современниками, о которых тот скорее всего ничего не знал.

Нельзя не заметить, что здесь вновь возникает вопрос методологического порядка: допустимо ли сравнивать художников X и Y, если доподлинно известно, что они никак между собой не связаны? Как следует из Введения, делать это не только можно, но и должно, ведь именно при таком условии (невозможности прямого заимствования) сопоставление становится действительно интересным и обещает весьма неожиданные выводы. Поэтому в заочном споре Алленова, не хуже своего предшественника знавшего творчество великих современников Иванова, с Алпатовым мои симпатии по форме на стороне Алпатова, хотя его высказывания по существу и невозможно принять.

Чересчур своеобразный взгляд Алпатова можно проиллюстрировать нижеследующей подборкой цитат. Замечу только, что я не вижу в их приведении какого-то унижения выдающегося ученого, ведь очевидно, что независимо от сколь бы то ни было тяжелых условий исследователь (да и любой человек) несет ответственность за сказанное и написанное им. Открытым остается вопрос о степени искренности. Но ведь для всякой историографии естественно допущение, что ученый говорит ровно то, что думает, т. е., несмотря ни на что, ему можно доверять, обходя вниманием тот факт, что страх за свою жизнь или благополучие могли заставить кого-то когда-то назвать и черное белым...

Алпатов об Иванове в его отношении к старым и новым художникам

Алпатов не решается сравнить Иванова с Джотто или создателями средневековых мозаик, которые художника тоже вдохновляли. Первой жертвой исследователя становится Леонардо. Иванов *лучше*, так как в его картине сообщается дру-

гая весть, не то чтобы «более светлая», но предполагающая более сложную гамму эмоций у слышащих ее. Христос Леонардо говорит о предательстве, Иоанн Иванова – о покаянии и спасении (с. 244). Таким образом, ученики во фреске да Винчи заняты выяснением приземленно-практического вопроса: кто же сей предатель? Как уже отмечалось, герои Иванова на более изысканный вопрос реагируют и более дифференцированно: кто-то покается и пойдет за Иисусом, кто-то не пойдет, не покается. Можно еще добавить, что у Иванова больше героев и состав присутствующих отличается большим разнообразием, например в социальном и национальном отношении¹¹⁹. Более того, у Леонардо нет пейзажа, а только весьма схематичный интерьер и т. д.

Вслед за Леонардо следует назвать, конечно, многократно упоминаемого Алпатовым Рафаэля. Лучше всего о превосходстве нашего художника сказано здесь: «у Иванова, как художника Нового времени, в фигуре больше гибкости, простоты, непринужденности», чем в портрете «Магдалены Дони» Рафаэля (Палаццо Питти) (с. 326)! Автор обращается, таким образом, несколько неожиданно к теме прогресса в искусстве; оказывается, только в Новое время (к которому вообще-то принято в искусствоведении относить и Ренессанс, более того, видеть в нем воплощение важнейших художественных открытий, т. е. *новизны* этой эпохи) возможны гибкость, непринужденность, простота... Что ж, Рафаэль не виноват, раз он жил в такое отсталое время. Но тогда сравнение Иванова с предшественниками, жившими как минимум за сто лет до него, утрачивает всякий смысл. Иванов как представитель своего, «более прогрессивного» века будет заведомо лучше. А еще лучше художники XX в., скажем, наши, советские...

В отношении Микеланджело сделано необычное исключение: его одного Алпатов не ставит ниже Иванова; напротив, отмечает, что в то время, как другие мастера XV–XVI вв., помещая изображения себя и своих друзей на картины (как поступил, к примеру, Рафаэль в «Афинской школе»), не шли дальше своего рода игры в узнавание, Микеланджело, поместивший автопортрет в сцене «Страшного суда» на коже св. Варфоломея, которую тот держит в руке, приблизился к глубоко осмысленному изображению Ивановым себя в роли странника, а Гоголя в роли кающегося грешника (с. 328). Посмею осторожно предположить, что Микеланджело оказался

¹¹⁹ Об этом говорит сам Алпатов, противопоставляя картину Иванова «Последнему дню Помпеи» Брюллова, где не показано классовое расслоение древнеримского общества (Т. 1. С. 347).

даже в чем-то оригинальнее нашего художника. Впрочем, этот «титан Возрождения» упомянут Алпатовым только раз.

У Я. Тинторетто «миниатюрность главных персонажей означает кризис гуманистической веры в человека» (с. 361). Вслед за Тинторетто назван Веронезе, автор единственной известной картины (галерея Боргезе) на тот же сюжет¹²⁰, которая, конечно, *хуже*, ведь у полотна художника XVI в. «беспечно зрелищный характер»¹²¹ (с. 378). Следом должен пасть Пуссен (автор нескольких вариантов сцены Крещения). «Драматического действия и выражения сильных душевных порывов в картине Пуссена нет» (с. 380). На столь хлесткое определение знатокам творчества великого француза ответить, пожалуй, будет нечем! Таким художникам, как Тициан или Рембрандт, повезло больше: они до того непохожи на Иванова, что их Алпатов щадит.

Перейдем к современникам Иванова. «У французских мастеров того времени было больше, чем у Иванова, рассудочности, они обычно тяготели либо к утонченному изяществу, как Энгр, либо, наоборот, выставляли напоказ грубую силу, как Курбе» (с. 280). О Делакруа сказано: «В картине французского мастера нет того нарастающего навстречу чему-то лучшему действия, которое придает картине Иванова столько жизнеутверждающей бодрости» (с. 383). Речь о «Резне на Хиосе» (Лувр), где к тому же действие носит «фрагментарный характер» (с. 257 и 360), т. е. отдельные сцены насилия плохо связаны друг с другом. Но что будет, если применить первую цитату к другой картине мастера – «Свобода на баррикадах» (Лувр), которую Алпатов искусно обходит молчанием, особенно там, где сам же говорит о необычной для романтиков злободневности

¹²⁰ Известной *автору*, ибо, возражая ему, несложно вспомнить хотя бы «Проповедь Иоанна Крестителя» П. Брейгеля ст. (Будапештская национальная галерея), о которой Алпатов почему-то забывает (допустим, там Христос не столь заметен, как у Иванова, но таков в принципе метод автора), или картину Й. Патенира «Пейзаж с проповедью Иоанна Крестителя» (Королевский музей в Брюсселе; вариант в Филадельфии), а также фреску Д. Гирландайо в капелле Торнабуони (церковь Санта Мария Новелла, Флоренция), где несомненно присутствует найденная Алпатовым у Иванова *полицентричность* и, кроме того, совершенно иначе, нежели у нашего художника, решена проблема далекого и близкого, так как Христос Гирландайо почти соразмерен Иоанну. Думаю, подобных примеров можно отыскать еще больше, ибо наивна была вера Иванова, будто до него никто за сей сюжет не брался.

¹²¹ Ср. также: «В картине Веронезе нет, да <...> и не могло быть даже и намек на ту боль человеческой души, и то страстное влечение людей к освобождению <...>» (Алпатов. С. 378).

«Резни»? Но ведь «Свобода на баррикадах» еще более злободневна. А главное, что, как не «нарастающее навстречу чему-то лучшему действие», изобразил художник в 1830 г.? Или эта картина тоже «фрагментарна»?

Мы еще вернемся к этому очень важному полотну, которое, конечно, более чем уместно сравнить с творением Иванова. Пока стоит заметить, что позиция Алпатово крайне уязвима, ибо любой, кто напомнил бы ему о «самом прогрессивном» творении французского художника, поставил (наверное, все прекрасно понимавшего автора) в неловкое положение. Интересно посмотреть, имело ли место нечто подобное на самом деле (в рецензии или в научной дискуссии)? Еще исследователь ставит в вину Делакура, что тот вследствие увлечения Рубенсом «недооценивал строгий, ясный рисунок» (с. 280). По сути, этот упрек может быть переадресован фламандскому живописцу. А также и многим другим великим мастерам *живописной* (по Вельфлину) манеры.

Не забыт и «Плот “Медузы”» Жерико (Лувр). Оказывается, живописец «диагональю нарушил равновесие» (с. 360) классической композиции. Это плохо? По видимому, да. И к этой (вполне злободневной) картине нам еще предстоит обратиться.

В связи с пейзажами автор вспоминает Коро. «Ясно видно, что французскому мастеру в эти годы не хватало той полноты выражения природы, которая составляет исключительную силу лучших пейзажей Иванова» (с. 82)¹²². Ему «никак не удавалось непосредственно увиденное в природе претворить в “исторический пейзаж”, как сумел это сделать Иванов», т. е. написать свое «Явление Мессии» (с. 86). Дж. Констебль¹²³ «не знал того величавого спокойствия (в природе. – И. С.), которое особенно привлекало Иванова» (с. 280). А попытка Г. Курбе «создать большую картину “В мастерской художника” (Орсе. – И. С.) явно не удалась» (Там же). И большая картина «Похороны в Орнате» (Орсе), видимо, тоже не удалась. И вообще *великому монументалисту* Курбе удавались, оказывается, только миниатюрные вещи... Одним словом, «такого сочетания силы и мягкости, какое было доступно Иванову, у них (французских художников. – И. С.) трудно найти» (с. 280).

Вывод: «Если бы картина Иванова и его этюды стали широко известны его современникам на Западе, им пришлось бы признать, что русскому мастеру удалось решить многие за-

¹²² Здесь и до конца раздела цитируется: Алпатов. Т. 2.

¹²³ Ср. загадочную фразу Иванова: «англичане держатся одного эффекта, как и всегда бывало». (Цит. по: Коваленская Н. Н. История русского искусства первой половины XIX в. С. 168.) Кого имел в виду художник, неясно.

дачи, которые им были не под силу» (с. 281). Но почему же они не стали известны? Напрашивается естественное в годы борьбы с космополитизмом предположение, что кто-то намеренно замалчивал великие достижения русского искусства. Если же исключить возможность такой *теории заговора*, как объяснить, что творения великих русских реалистов XIX в. остаются совершенно неизвестны за рубежом и по сей день – их творчеству не посвящают исследований, их картины не коллекционируют и не выставляют. В годы самоизоляции советской культуры на это можно было не обращать внимания, но теперь всякий апологет Иванова должен будет как-то объяснить такой феномен – покидая хотя бы на время пределы отечественной культуры, мы теряем из виду фигуры Иванова, Брюллова, Репина, Сурикова, казавшиеся вблизи настоящими гигантами!

Алпатов снабжает последнюю цитату сноской (№ 18 на с. 309), где приводит две статьи на английском, видимо, призванные раскрыть значение Иванова для мирового искусства. Увы, обе они написаны им самим.

Алленов и пространство картины

Нам следует теперь рассмотреть основное достижение Алленова, о котором я еще ничего не говорил, посчитав его столь ценным, что ему можно посвятить особый раздел. Жаль, конечно, что этот фрагмент моего текста – в общем и целом комплиментарный – следует непосредственно за критикой высказываний Алпатова. Может создаться впечатление, что, сравнивая две монографии, я тем самым отдаю предпочтение Алленову перед его старшим коллегой. Это не так. Просто если в тексте Алпатова наибольший интерес (с точки зрения стоящих передо мной целей и задач) представляет некоторый *недостаток*, изучив который, можно, в частности, поставить вопрос о месте Иванова в истории искусства, то у Алленова (обошедшего этот непростой вопрос вниманием) привлекает определенное достоинство, а именно: необычный взгляд на пространстве классической картины.

Я уже неоднократно отмечал отсутствие как у Алленова, так и у Алпатова интереса к достижениям зарубежной науки¹²⁴ и,

¹²⁴ Это относится не ко всей деятельности Алпатова, но только к его книге об Иванове. Ср. публикацию ученого в сборнике, изданном Зедльмайром: *Alpatow M. Das Selbstbildnis Poussins im Louvre // Kunstwissenschaftliche Forschungen. 2 (1933). S. 113–130*. См. также встречающиеся у Зедльмайра ссылки на Алпатова: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. 7–8 (1962)*.

как это часто бывает при такой самоизоляции, ученые изобретают велосипед, т. е. самостоятельно приходят к выводам, ранее сделанным их зарубежными коллегами. Это не всегда плохо, ведь такая самостоятельность гарантирует оригинальность подхода, пусть основная мысль и окажется не нова. По крайней мере, в двух местах у Алленова мне хотелось сделать «пометки на полях» типа: но ведь это очень похоже на... Во втором (по порядку) случае, речь идет именно о пространстве. Но начать следует, пожалуй, не с него.

На с. 122 монографии Алленова содержится следующая замечательная мысль: «В мире видимых форм <...> возможны положения, обладающие своеобразной двойственностью». Речь здесь отнюдь не о *двойственности* в картине, и вообще это слово не вполне удачно. Скорее нужно говорить о множественности значений, позволяющих соединить высокое с низким, точнее: возвышенное с обыденным, повседневным, еще точнее: метафизическое с психологическим. Следует открыть такие понятия, которые бы в силу своей многозначности отчасти как бы уходили в мир отвлеченных идей, одновременно соприкасаясь с изобразимой реальностью.

Это похоже на исходную (на этапе поиска темы) задачу, стоявшую, согласно Алленову, перед Ивановым: «отыскать сюжет, где *видимость* была бы приведена в согласие не только с тем смыслом, который субъективно имело событие для его участников в момент происшествия, но и с его объективным *смыслом* в целом объеме истории <...> сделать изображение события символическим подобием всей истории» (с. 121. Курсив мой. – И. С.). Но в такой форме задача кажется слишком общей и довольно расплывчатой. Куда интереснее ряд конкретных примеров, с помощью которых автор, по существу, пытается показать *единение формы и содержания* в творчестве художника. Так, дрожь Дрожащих вызвана и физическим переживанием (они только что вышли из воды¹²⁵ и еще не обсохли, им зябко), и страхом перед грядущими великими, и (как потом уточнит Алленов) трагическими событиями. Смотрящий и просто любопытствует относительно происходящего в пределах видимости, и пытается *рассмотреть* будущее. А обнаженность это и естественное состояние купающихся или принимающих крещение водой, но также и незащищенность, и обнаженность ничем не прикрытой души (с. 131).

Пожалуй, интереснее всего отмечаемый автором двойной смысл *поворота* многих фигур – чтобы увидеть Спасителя,

¹²⁵ Странно, что при этом они находятся *дальше* от берега, нежели одетые апостолы.

им надо обернуться, почти то же, что и обратиться, стать обращенными¹²⁶ (с. 126). Это необычайно важное наблюдение, которое может быть распространено на всю картину, если и не как принцип ее построения, то как инструмент, способный раскрыть главнейшие противоречия в полотне, что я попытаюсь сделать затем, представляя свой взгляд на «Явление Мессии». И замечательно, как то, что Алленов придает значение метафоре *обращения*, так и то, что он дальнейших шагов в раскрытии последствий этого явления не предпринимает.

Вообще же все подобные «двусмысленности» могут показаться пустой игрой слов, которой – за неимением иных (точных) методов – забавляется наша наука. Однако здесь затрагиваются сложнейшие проблемы взаимоотношения мышления и языка, мышления образного и понятийного. То, что кажется простой общедоступной игрой, в действительности настолько неочевидно, что лишь в редчайших случаях становится у искусствоведов предметом методологической рефлексии. В начале 1950-х гг. очень похожие мысли высказывал в статье, посвященной проблеме интерпретации художественного произведения, Зедльмайр¹²⁷, усматривая в таких многозначных словах (как *мягкий*) возможность обрести единство различных свойств художественного творения, т. е. в конечном итоге залог познания его сущности. Но вот как развивает свою мысль Алленов: «Пластические мотивы ивановской картины заключают в себе возможность перехода, восхождения от буквального значения мотива к идеальным представлениям о типических фазах человеческого бытия <...> Иванов в своей картине является творцом реалистических символов, он развивает реальность до символического и обратно, идея в картине полностью реализуется, овеществленная в видимой форме» (с. 130).

Здесь не со всем можно согласиться. Словосочетание «реалистический символ» бессмысленно: автор, вероятно, хотел сказать «наглядный» в противоположность «умозрительному», и это вновь напоминает Зедльмайра, который вводит в своих послевоенных текстах понятие *anschaulicher Charakter*¹²⁸, призванное помочь преодолеть дихотомию формы и содержания. Но и слово «символ» следует заменить чем-то иным во избежание излишней многозначности там, где она уж точно не нужна.

¹²⁶ Ср. у Алпатова рассказ о том, как шел, а затем *обернулся* Иоанн Креститель (Т. 1. С. 360).

¹²⁷ «Подобные свойства описываются группой прилагательных, которые могут быть отнесены ко всем элементам в произведении искусства» (*Зедльмайр Г. Искусство и истина. С.146*).

¹²⁸ Там же.

Главное же, все это в целом можно было бы принять, если не знать, о каком произведении идет речь. Описанный Алленовым идеал творчества по существу не является чем-то новым, тем более новаторским, но испокон веков присущ искусству: «идея в картине полностью реализуется, овеществленная в видимой форме», потому он не может рассматриваться ни как исключительная принадлежность Иванова, ни вообще как нечто, именно этим художником доведенное до совершенства. Картина Иванова на фоне всей мировой истории искусства – явление слишком заурядное, чтобы в отношении него постулировать столь общие идеи, в той или иной мере уместные в разговоре о любом явлении мирового искусства (как и понятия «содержание» и «форма»), но имеющие смысл только в разговоре о признанных шедеврах. Только в них и может происходить овеществление самых отвлеченных идей, точнее благодаря им мы можем навести мосты между миром чистых абстракций и видимой реальностью.

Это же верно и в отношении других теоретических достижений Алленова. Все замечательно, если опять-таки не обращать внимания на картину, по поводу которой формулируются столь сложные идеи. Заслуживает ли она столь огромной мыслительной работы? Вопрос этот, впрочем, едва ли уместен после почти полсотни страниц настоящего текста, посвященных именно этой картине. Уж точно не его автор, но кто-то другой вправе задавать его. Пусть же он останется открытым.

Наиболее интересная теоретическая выкладка Алленова сопровождает анализ композиции картины, где вполне уместно говорить о ее пространстве, понимаемом традиционно, как некая подоснова всего изображенного, даже не фон, тем более не пейзаж. Но то место, где собственно и происходит событие, тот набор естественных законов, вне которых невозможно существование ни героя произведения, ни его автора, ни зрителя, а стало быть и самого изображения. Это воздух, которым мы дышим, это и законы всемирного тяготения. Иными словами, пространство – это мир. Все, но также и ничто – ибо оно присутствует (если и не в картине, то в мышлении художника) прежде всех частных, всех деталей, у которых могут быть имена.

Это краткое изложение – своего рода сумма более чем вековых представлений о пространственном элементе в искусстве, без которых искусствоведение не могло бы полноценно развиваться. Для нас важна, однако, не сама эта традиция, но недовольство ею и как следствие стремление пересмотреть

самые основы таких представлений. Идея их пересмотра, нашедшая выражение в учении Бадта и безусловно актуальная по сей день (а потому близкая мне), весьма оригинально проявляется в тексте Алленова. Однако прежде изложения его взглядов необходимо сделать еще ряд замечаний методологического порядка.

Речь не идет о столь же подробном рассмотрении проблемы пространства в искусстве, как это было сделано в отношении времени – включая мое «апофатическое определение» и пример(ы). На первый взгляд, здесь все гораздо проще. Если, согласно традиционным воззрениям, «времени в изобразительных (или пространственных) искусствах нет», точнее фактор времени существенной роли не играет, «пространство в них, безусловно, есть» – и отрицать его присутствие или значимость (как это пытался сделать Бадт) нет никакого смысла. Это означало бы отрицать традицию, примерно как в случае с неожиданным открытием, будто «никакого барокко, как и вообще стилей в искусстве, не было и быть не могло».

Однако ситуация эта представляется мне весьма непростой. Согласно общепринятой точке зрения, изобразительное искусство практически всегда стремится к созданию *иллюзии* пространства или глубины (третьего измерения). Прежде ему это удавалось не вполне, но начиная с эпохи Возрождения художники в согласии с учеными неуклонно совершенствовали искусство точной передачи трехмерного изображения на плоскости, так что уже применительно к XV в. можно говорить о математической правильности перспективных построений. Изучение развития представлений о перспективе суть вообще изучения истории искусства Нового времени¹²⁹. Это, впрочем, верно в отношении живописи и графики, что же касается скульптуры, то здесь роль такой научной составляющей выполняла анатомия, и оттого задачи ставились несколько иные. Но в отличие от частных проблем глубины и трехмерности (первое в этом виде искусства излишне, второе присутствует изначально) проблема пространства имеет и к скульптуре самое прямое отношение. И здесь его можно принять за основу – тот трехмерный «чистый лист», из которого и творит художник свою форму. Недаром первый, кто подробно осмыслил проблему пространства в искусстве, – Ригль легко применял эту категорию и к рельефу, и к круглой скульптуре¹³⁰.

¹²⁹ См.: Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». СПб., 2004.

¹³⁰ Riegl A. Spätrömische Kunstindustrie. S. 48. Об этом: Badt K. Raumphantasien und Raumillusionen.

На основе признания реальности (т. е. всеобщности) пространственной иллюзии в искусстве основывается один из способов интерпретации в моей таблице – точнее целый набор различных подходов, которые я попытался свести к одному, используя метафору архитектуры, единственного из визуальных искусств со своим собственным (отнюдь не иллюзорным) пространством. Но другие методы его не только дополняют, но в определенных случаях ему противостоят. Так, можно сместить акценты с *иллюзорного* пространства на *реальную* плоскость, данную художнику (или же реальный материал, массу, данную скульптору, которую еще только предстоит *разместить в пространстве*), и строить исследование, основываясь на этом. Мы вернемся к предыдущей строке таблицы, поставив, в частности, под сомнение безусловную ценность открытия прямой перспективы и т. п. Еще представится случай, встав на такую позицию, подвергнуть критике этот второй тип интерпретации. Но критика возможна и с другой стороны.

Если вслед за Бадтом попытаться осмыслить картину как целое, исходя из принципа *единства действия* (события), то категория пространства вовсе не станет нашим надежным союзником, более того, мы едва ли испытаем потребность в такой подоснове. Нашему театру не понадобится этот своего рода «кукловод», претендующий на то, чтобы управлять всем и вся. У нас просто не найдется места для такого якобы абсолютного начала; единство и целостность картины, которое в этом случае мы попробуем раскрыть, будет основано на каких-то более сложных принципах, нежели на признании присутствия в любом произведении искусства подобия всеобщей праматерии или субстанции.

Именно в таком смысле Бадт осуществляет свою критику концепции пространства в истории искусства. Изменив принципиальным образом отношение ко времени в картине, более того, столкнувшись с непониманием со стороны последователей Ригля, точнее сторонников архитектурной интерпретации картины, критически преодолевая иконологию (в значительной мере зиждущуюся на идеях австрийского формалиста¹³¹), Бадт просто не мог обойти вниманием этот самый сложный вопрос и посвятил ему отдельное теоретическое сочинение, в основном направленное именно против Ригля. Важнейшим во всем его исследовании мне представляется обращение к авторитету философа Х. Конрад-Мартиус, у которой он ищет

¹³¹ См.: *Panofsky E. Der Begriff des Kunstwollens // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 14. 1920. S. 321–339.*

ответа на вопрос, какие вообще существуют представления о пространстве в науке и философии середины XX в¹³².

В его изложении ответ этот принимает тройкую форму: пространство может быть мыслимо и как 1) единое и однородное (везде одно и то же), и как 2) разнородное, но обладающее четкой структурой, более того, иерархизированное (центр – периферия); наконец, пространство может быть 3) совершенно неоднородным и изменяться от места к месту. Это последнее представление о пространстве как о свободной взаимосвязи разнородных мест (термин *место* – *der Ort* – Бадт предлагает использовать в науке об искусстве взамен *пространства*, подразумевая индивидуальный и конкретный характер всякого места, например определенного фрагмента картины) кажется ученому наиболее близким. Ригль и другие формалисты придерживались первого, наиболее простого варианта, а те, кто в 1930-е гг. пытался совершенствовать формальный метод, перенося отвлеченные закономерности стиля *внутри* отдельного произведения искусства, изучая его структуру, т. е. прежде всего Зедльмайр, придерживались представлений об иерархии пространств.

Ригль, хотя и мыслит картину как пространство, но его пространство неструктурировано, лишено естественной для традиционной архитектуры иерархии. Это пространство вообще, пространство до того, как архитекторы смогли воплотить пространственную мечту человечества. Пространство Бадта ближе к природе, но природе, осмысленной человеком и в конечном итоге рукотворной, похожей на пейзажный парк (где при свободной композиции существуют, однако, отдельные значимые *места*, отмеченные павильонами или обелисками). Это природа глазами человека, отправляющегося туда, дабы отдохнуть от городской жизни (жизни в архитектуре, с ее иерархией главного – второстепенного), не природа, какой она является всецело зависимому от нее селянину.

Итак, пространство в картине может быть соотнесено и с архитектурой, и с чем-то более свободным и сложным, чего не выразить одним словом. Эту проблематику значимых мест вообще довольно трудно понять; неудивительно, что для многих ученых она так и осталась недоступной – они мыслят пространство одним из двух оставшихся способов. Тем интереснее необычный взгляд на это понятие, высказанный Алленовым в ходе анализа им композиции «Явления Мессии».

«Пространственная перспектива сообщает перспективу внутренним процессам мысли и чувств, представив их в ра-

¹³² *Conrad-Martius H. Der Raum. München, 1958. S. 16.*

курсе предчувствий и надежды» (с. 134) – так ученый впервые заявляет о своем взгляде на проблему пространства, к которой вернется затем. Уже здесь представления о пространстве усложняются, соединяясь со временем (благодаря перспективе, т. е. еще одному *многозначному слову*). Наконец, на с. 175 появляется словосочетание «изломанное пространство» (не везде одно и то же) и далее: «Примат разнокачественных пространственных ощущений, внушаемых пластикой фигур, подавляет физическое ощущение пространства как внешней среды, независимой от наполняющих ее предметов». Речь, однако, должна идти не о *физическом ощущении*, но о принятом в науке представлении (настолько привычном, что оно кажется *ощутимым физически*). И такое представление, замечу, есть основания попытаться, если не оспорить, то, по меньшей мере, обогатить. «Итак, пространство ивановской картины – это не единое, однородное пространство, одинаковое во всех своих измерениях и точках, а пространство разнородное»¹³³ (с. 176). Что практически в точности повторяет Бадта (или Конрад–Мартиус), причем в творческом применении к произведению, обращаясь к которому немецким ученым и в голову бы не пришло. Что можно рассматривать как достоинство, доказательство того, что Алленов самостоятельно пришел к подобной идее, ведь маловероятно, что в поисках ответов на какие-то вопросы о картине Иванова, он (тайно) обратился к сочинениям такого далекого от нас Бадта.

Но его дальнейшие рассуждения несколько усложняют ситуацию. Поясняя свою идею, автор прямо прибегает к архитектурной¹³⁴ метафоре: «мысленно <...> его (пространство

¹³³ Ближе других к такой постановке вопроса подошел А. И. Некрасов. Ср.: «Нужно было напряженное ощущение пространства, чтобы далекая фигура Христа не казалась второстепенным аксессуаром. Подобное напряженное ощущение есть, очевидно, преодоление пространства, устранение его градаций, его конкретной ощущаемости и появление лишь отвлеченной представимости» (*Некрасов А. И. К вопросу о стиле картины Иванова «Явление Христа народу» // Труды РАНИОН. Институт археологии и искусствоведения. Секц. искусствоведения. М., 1928. Вып. 2. С. 165*). Градация (как иерархизация) – не из архитектуры ли она?

¹³⁴ Алленов считает (с. 135), что проявление в творчестве Иванова архитектурных мотивов явилось следствием интереса художника к творчеству Джотто, который в глазах Алленова еще тесно связан со средневековой традицией, в которой устройство живописного произведения подчинено архитектуре. О том же говорит Бадт, для которого редкие случаи симметричного устройства картин (частный случай архитектурности) объяснимы влиянием средневекового (религиозного) искусства (*Badt K. Modell und Maler von Jan Vermeer: Probleme der Interpretation. S. 68 f.*).

картины. – И. С.) можно представить в виде некой незримой архитектуры»¹³⁵. По всей видимости, Алленов имеет в виду не архитектурный памятник со вполне осмысленным взаиморасположением основных помещений – неважно, *симметрично-осевым* строением, как в традиционном зодчестве или как в модернизме, с сознательно привнесённой *асимметрией*. Ему ближе образ некоей постройки (без претензий на эстетическую ценность, а стало быть, и без художественной организации, иными словами, это строительство без архитектуры), со множеством отдельных, но взаимосвязанных комнат. Что ж, не занимаясь профессионально изучением архитектуры, автор всякий дом может представить как метафору организованного человеком (художником) пространства в картине, не видя отличий его от того произведения, где архитектурные идеи оказываются реализованными в полной мере. Сравнение с пейзажным парком кажется более удачным, ведь такой степени свободы организации и такого ненавязчивого подражания природе (*иллюзии естественности*) «архитектура домов» не знает.

Другая метафора, предложенная Алленовым для объяснения сложного пространства исследуемой картины, это шахматная доска, где значимость отдельной фигуры определяется ее позицией (с. 176). Итак, у нас уже появляются фигуры! Но при всем остроумии такого сравнения, мне оно кажется не вполне подходящим, ведь у шахматных фигур есть определенная иерархия, уж лучше использовать вместо шахмат одинаковые шашки! Но беда не в том – сама доска жестко организована (с определенными сторонами и направлением движения фигур); кроме того, она ограничена в пространстве, имеет правильную геометрическую форму, поделена на квадраты и т. д.

Все это далеко не праздные рассуждения, ведь Алленов совершенно правильно понимает свою основную задачу – посредством метафор он должен объяснить сложнейшую проблему, которая открылась ему в картине Иванова. Прозрев нечто, для истории искусства очень важное, он не ограничивается, как Бадт, заменой понятия *пространство* на понятие *место*, ему нужно, быть может, и для себя прояснить то, что он интуитивно нащупал. Мне тоже хочется в этом разобраться, однако насколько присутствие пространства в произведениях изобра-

¹³⁵ И еще: «Эту итоговую систему организации изображения, где пластический рисунок фигур обусловлен не индивидуальной манерой поведения персонажей, подчиненных прихоти внешних обстоятельств действия, а оказываются единицей построения символически осмысленной пространственной структуры полотна, можно назвать архитектурным» (Алленов. С. 135).

зительного искусства очевидно, настолько же оно в деталях запутано и усложнено. Пожалуй, без опоры на авторитеты (как Бадта, так и Алленова) я бы не решился обратиться к этой теме.

Итак, мы гуляем по картине, как по дорожкам, лугам и рощам пейзажного парка, но парк этот редко бывает пуст (чистый пейзаж). Более того, наш маршрут предопределен задачей поиска основных героев, тех «шахматных фигур», которые расставлены по этому *неоднородному* пространству, которые разыгрывают нечто, то ли пьесу, то ли партию. И скорее уж присутствие такой фигуры делает занимаемую ею «клетку» более значимой, нежели фигура в зависимости от своего положения становится более или менее опасной. Все эти определения весьма приблизительны, точнее иносказательны, но, повторяю, более доступными владеет тот, кто до конца осознал всю сложность живописного пространства, которое всегда, а не только в картине «переходного периода» (куда клонит Алленов) оказывается многообразно искривлено. И такая *кривизна*, конечно, не означает уродства.

Вообще же со многими конкретными рассуждениями Алленова согласиться трудно. Можно повторить: все эти теоретические выкладки стоило приложить к какой-нибудь более интересной, более богатой смыслами картине. «Уничтожение иллюзии равномерной глубины» (с. 176), по Алленову, означает и нарушение прямой перспективы (а ведь были среди современников художника критики, заподозрившие Иванова в невладеении перспективой), и как следствие то, что Христос *дальше, чем кажется*. Частное проявление такого феномена автор видит в нарушении соотношения высоты отдельных фигур. По его мнению, Иоанн не просто выше, но и больше других участников (с. 176), у него как бы свой масштаб, не согласованный со всеми остальными персонажами, кроме одного – почему-то то же самое происходит и с так называемым юношей-назареем. Проблема мне кажется очень важной, вот только здесь я упорно не вижу никакого осознанного или неосознанного нарушения. Иоанн вполне соотносим с другими фигурами, по росту он примерно равен мужчине – дрожащему (только тот чуть ближе к нам), и нет ощущения, будто бы у центральной фигуры первого плана какой-то свой особый масштаб.

Вероятно, Алленов имел в виду нечто вроде изображения пастухов в алтаре Портинари Гуго Ван дер Гуса (Уффици), действительно, не соотнесенных с основным действием, точнее данным в иной перспективе¹³⁶. Пожалуй, картина великого фламандца гораздо лучше иллюстрирует идею неоднородности пространства, у Иванова, как ни ищи, подобной

¹³⁶ См.: *Panofsky E. Early Netherlandish Painting. Vol. 1. P. 334.*

сложности нет. А вот к некоторым другим странностям пространственных построений нам еще предстоит обратиться, чтобы понять, в чем же кроется основная неудача художника. Одним словом, и с Алленовым я склонен согласиться по форме, а не по существу его высказываний. Осуществлять исследование в таком направлении необходимо, вопрос лишь в том, на что, т. е. на какие картины, его направить.

В любом случае, размышления Алленова об особенностях пространства, а также о двойственности некоторых понятий, применимых к героям картины, необычайно ценны – если материал, на основании которого были сделаны эти теоретические выводы и может показаться не вполне достойным столь больших интеллектуальных усилий, сами по себе они от такой оценки картины Иванова ничуть не страдают. Ответу попутно тем, кто обратит подобную критику против автора настоящего текста (я умышленно не сделал этого в конце предыдущего раздела). Именно потому, что исследуя творчество Иванова, представители отечественного искусствознания делали такие далеко идущие теоретические заключения, и мне в моих историографических опытах обращение к сей картине представляется исключительно интересным. Я лишь иду вслед за теми, кто почему-то уделил этому полотну и этому художнику так много внимания. Почему они это сделали, ответят, наверное, авторы будущей истории науки; в пределах данного текста осуществить это исчерпывающим образом невозможно. Но можно подготовить ответ.

Подводя итог рассмотрению двух важнейших текстов об Александре Иванове, стоит посмотреть, в чем же два наших автора сближаются. Интерес представляет, конечно, не буквальное совпадение каких-то мыслей, тем более не сходство их повествований там, где речь заходит об одних и тех же событиях (встреча с Гоголем; обращение к жанру). Как раз такие совпадения могут быть совершенно случайными, и влекут меня не они. Главное, пожалуй, в чем сходятся авторы, это представление о *двойственности* произведения, и как раз то, что каждый вкладывает в это слово свой смысл, заставляет уделить этой теме особое внимание. В действительности, нет здесь даже буквального совпадения – Алпатов говорит не о двойственности, но о двуцентричности композиции¹³⁷. Алле-

¹³⁷ Определенную двойственность усмотрел в картине и Бенуа. «Явление Мессии» для него – это как бы две картины, наложенные одна на другую; снизу осталась хорошая, новаторская, сверху тяжким бременем легла плохая, академическая (Бенуа А. Н. История русской

нов же идет дальше, расщепляя уже не только композицию (хотя он и это делает, например когда говорит о «двух потоках»), но практически все в картине – весь ее мир.

Рассмотрим сначала взгляды первого исследователя. Вспомним об основном его недостатке – наивном стремлении убедить всех и каждого, будто Иванов выходит победителем из всякого соперничества с другими мастерами – старыми и новыми. Вот и с этой точки зрения для Алпатова превосходство нашего художника несомненно. Согласно ученому, нигде до Иванова в живописи не было создано картины с настолько самостоятельными «двумя узлами» композиции. Якобы ближе других подошел к этому в своей ватиканской фреске «Изгнание Элиодора» Рафаэль¹³⁸, но там есть только обособленность двух основных героев (священника и Элиодора), и между ними никакой связи (с. 361). В «Афинской школе», наоборот, несмотря на наличие *двух* главных персонажей, имеет место, конечно же, один центр, не два. Изображение П. Брейгелем ст. в «Несении креста» (Музей истории искусства, Вена) Христа как второстепенной фигуры в отдалении также не следует сопоставлять с «Явлением», ведь у Брейгеля на переднем плане никакой значимой (сопоставимой с Иоанном) фигуры нет. Это, по всей видимости, исследователь сказал бы и о «Пожаре Борго» Рафаэля.

Итак, Иванов создает композицию о двух центрах – и обособленных, и взаимосвязанных. В этом автор видит его основное достижение в части формального решения полотна. И хотя об этом сказано не в завершении анализа картины, заметно, какое значение ученый придает именно этому своему открытию. С ним не поспоришь, другой пример такой композиции, действительно, сложно найти. При этом кто-нибудь всегда сможет возразить, что хотя в картине Х действительно имеются два равноправных центра, но между собой они, как и во фреске Рафаэля, не связаны. Или связаны чересчур сильно.

Но почему наличие двух центров должно непременно рассматриваться как достижение художника, почему это, проще говоря, лучше, чем если центр всего один¹³⁹? Ведь никаких

живописи в XIX в. С. 167). Позднее этой темы касалась Коваленская, писавшая о втором фокусе в картине (Коваленская Н. Н. История русского искусства первой половины XIX в. С. 163.)

¹³⁸ Можно вспомнить здесь фреску на тот же сюжет, созданную современником Иванова – Делакруа для парижской Сен-Сюльпис.

¹³⁹ Используя архитектурную метафору – а ведь понятия *центра* и не центра (периферии) именно оттуда, – можно попытаться представить себе здание с двумя параллельными осями симметрии (двухнефный храм), нечто не столь монструозное, притом вполне заслуживающее своего места, скажем, в собрании курьезов Р. Вентури.

далеко идущих выводов касательно двусмысленности, раздвоенности сознания или кризисности (как у Алленова) Алпатов из констатации такого новшества – а можно ведь сказать и просто: нарушения принципов классической композиции безо всякого новшества – не делает.

Как можно видеть по первым наброскам композиции, сначала Христос должен был явиться гораздо ближе к переднему краю картины – среди ее основных героев. Постепенно фигура стала отдаляться, так из predetermined сюжетом наличия двух героев получается уже два центра, и в этом можно видеть оригинальность подхода Иванова к традициям построения классической картины. Но при каком-то ином взгляде это можно назвать и «проявлением кризисных явлений», и даже слабостью художника. Дело даже не в том, что главный герой картины – Христос – где-то далеко (т. е. в ходе работы над картиной Он стал *дальше*, удалился от нас, не пришел).

Что ж, если двуцентричность классической живописи в таком смысле, пожалуй, действительно не свойственна¹⁴⁰, то полицентричность в ней встречается. И прежде всего там, где художник, не свободный еще от средневековых традиций, изображает несколько последовательно мыслимых событий в одной картине. Не только триптих или полиптих в целом, но каждая отдельная часть такого произведения может состоять из множества независимых (и вместе с тем все-таки как-то связанных между собой) центров – событий (например, «7 радостей» – Старая пинакотека – и «7 скорбей Марии» – Савойская галерея, Турин – Х. Мемлинга). И самым ярким примером здесь могут служить, пожалуй, произведения П. Брейгеля ст., только не «Несение креста» или «Падение Икара» (Музей истории искусства, Вена), которые вспоминает Алпатов, но нечто вроде «Нидерландских пословиц» (Картинная галерея, Берлин) или «Детских игр» (Музей истории искусства, Вена), где в одной картине собрано невероятное количество самостоятельных событий, которые можно рассматривать в качестве равноправных центров композиции. При всем том некоторую их увязанность между собой было бы трудно отрицать.

¹⁴⁰ Можно ли поместить сюда картины мастеров итальянского Возрождения, где роль *второго центра* выполняют архитектурные штудии, например «Обручение Марии» Рафаэля (Брера) или же фреску «Передача ключей Св. Петру» Перуджино в Сикстинской капелле? Скорее всего недооценивающий роль таких штудий исследователь ответит, что центрический храм помещен *на заднем плане* (но, можно сказать, и *над* основными героями) картины Рафаэля (равно как и архитектурные мотивы его ватиканских фресок) и не сопоставим по значимости с основным событием, происходящим на первом плане.

Но ведь творчество Брейгеля – это своего рода крайний случай в том смысле, что искусство Северного Возрождения под конец своего относительно обособленного по отношению к Югу существования должно было сделать как бы шаг назад, прежде чем произвести мастеров, в совершенстве владеющих теми новыми живописными приемами, которые на Юге уже восторжествовали. Брейгель как последний художник Старых Нидерландов, пребывающий в состоянии «до Тициана», не только отрицает живописные приемы как таковые, скажем, композицию *от цвета*, но само единство картины ставит под сомнение. И, подобно Алленову, Зедльмайр когда-то увидел в его двойственности (а точнее множественности) «кризисные явления», показав как распадается в полотнах Брейгеля не только классическая композиция, но и вся картина мира¹⁴¹. Тем не менее в конце творческого пути художник смог преодолеть эти кризисные тенденции, обретя порядок и гармонию в своих «Временах года» (Музей истории искусства, Вена и др.), к которым анализ Зедльмайра уже не применим¹⁴².

Распад в картине Иванова не столь трагичен, он гораздо проще, банальнее. Попробую уже на данном этапе предложить свою интерпретацию этой композиции. Два центра, как кажется мне, свидетельствуют о неуверенности художника, что именно он желал изобразить: пророчество Иоанна и призыв к покаянию или же само Явление. И если в конце концов им был сделан выбор в пользу Явления, то вполне вероятно, что в такой композиции Иоанн оказывается своего рода лишним участником, комментатором, объясняющим суть происходящего, как в традиционном театре. «Посмотрите, вот он идет», – говорит Креститель, как будто всеми иными средствами художник и так не указал на Мессию. Как будто мы и так его не видим! Наоборот, «с точки зрения Иоанна», в картине излишен Христос¹⁴³, он как бы поспешил появиться, прежде чем Креститель завершит свое пророчество, которое, сбываясь, пророчеством быть перестает.

Пожалуй, мы все же имеем дело с демонстрацией двух событий в одном произведении, т. е. примером «ложного времени» в картине, о котором я говорил ранее; ближайший его аналог – то самое «Крещение» Веронезе, довольно редкий пример для XVI в., когда один персонаж – Христос представлен

¹⁴¹ Sedlmayr H. Die „Macchia“ Bruegels // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. NF 8 (1934). S. 137–159.

¹⁴² Dittmann L. Stil. Symbol. Struktur. S. 167–168.

¹⁴³ Ср.: «Для зрителя остается неоправданным тот катарсис, который Иванов хотел показать в лицах своей толпы» (Коваленская Н. Н. Об Александре Иванове // Искусство. 1941. № 1. С. 54).

дважды, сначала принимающим крещение, затем искушаемым чуть поодаль. И у Иванова два Христа, один незримый, о котором только *говорит* Иоанн, другой явившийся в отдаленье¹⁴⁴. Эту очевидную слабость художника Алпатов выдает за сознательный прием. Впрочем, не в этом я вижу главную неудачу выбранного Ивановым способа рассказа о Явлении Мессии. О чем далее.

Обратимся пока к двойственности иного рода, обнаруженной в картине Алленовым. Автор обращает внимание на тот этюд головы Христа, где лицо словно собрано из двух половинок: левая соответствует одному состоянию, правая другому. «Этюд же в целом – двуличен, это лицо-«оборотень»» (с. 187). Нечто похожее он находит в портрете «Женщины с серьгами и ожерельем», при этом, правда, ни в том, ни в другом случае не уточняет, о чем *говорят* разные лица, собранные в одном, в чем их существенное отличие, во что, иными словами, собирается *обратиться* тот самый «оборотень». Само собой, напрашивается предположение: быть может, художник просто решил соединить в одном этюде два варианта (как и в рисунке «Иосиф и жена Пентефрия», кстати, именно поэтому занимающем такое важное место в концепции Алленова) или даже (особенно это вероятно в отношении более законченного портрета) просто допустил ошибку. Но, конечно, презумпция гениальности Иванова исключает саму возможность этого последнего варианта. Нет, во всяком малоценном рисунке нужно видеть глубокий смысл и из простой неловкости делать далеко идущие выводы о «двуличности» изображенных лиц...

(Конечно, ошибка всякой интерпретации – придание смысловой глубины незначительным явлениям. Но кто определит, чего стоит то или иное явление? Время, которое «все расставляет по местам»? Традиция? Но именно с традицией культа русских художников XIX в. мы имеем здесь дело, более того, я дерзко пытаюсь ее сокрушить, дабы, видимо, помочь времени расставить по местам истинные и мнимые ценности... Необоснованность этой моей претензии слишком очевидна.)

Затем Алленов переходит к вопросу о месте, которое фигура Христа занимает в картине. Еще Алпатов отмечал, что «идет Христос без малейшего усилия и напряжения» (Т. 1. С. 357), как бы даже не идет по земле, но парит, перемеща-

¹⁴⁴ В одном из эскизов, по утверждению Алленова, показан второй Христос – *среди народа* (Алленов М. М. Феноменология зрелищного пространства у Александра Иванова // Театральное пространство. (Материалы научной конференции. 1978). М., 1979. С. 115).

ется каким-то чудесным образом¹⁴⁵. Алленов обращает особое внимание на изображение этого движения, представляя все так, словно, подобно герою апории, Мессия никогда не сможет преодолеть вроде бы небольшое расстояние, отделяющее его от первого плана картины. Это отчасти верно, ведь полотно не движется, но пребывает. Однако задача художника, овладевшего подлинным пониманием времени, сделать так, чтобы мы поверили, будто событие, предсказанное в картине (как грядущее Воскрешение в «Пиета» Веронезе), обязательно состоится. Именно поверили, а не увидели в какой-то другой части картины уже явившегося Христа. Ибо ведь в таком случае можно и усомниться (подобно Нафанаилу), к чему призывает нас и Алленов, – явление ли это?

Исследователь полагает, что Иванов сознательно делает невозможным приход Христа к ожидающим его людям, в частности, обращает внимание на направление дальнейшего движения фигуры Спасителя (с. 189). Впрочем, не он первым заметил, что Христос идет не к праведникам, но к грешникам¹⁴⁶ – словно бы желая встать в «очередь на крещение» за последними из последних (что, впрочем, неверно – по распространенному мнению, сцена эта имела место уже после крещения и после искушения Христа в пустыне¹⁴⁷). Но это вроде бы логично, больше всего Христос нужен тем, кто в толпе, а не (будущим) апостолам твердым в своих намерениях. В таком случае, однако, получается, что Христос идет не *к*, а *вдоль*! Что Он *является* именно в таком отдалении и ближе уже не подойдет, проскользнет мимо, ускользнет, исчезнет. Повторим: «Ведь то, откуда люди ожидают помощи <...>, само беспредельно двойственно». Христос и сам в сомнениях (с. 193).

Автор приводит свои наблюдения по поводу пространства в картине – у Христа есть собственное пространство, и оно недосягаемо для остальных. Расстояние только кажется небольшим ввиду *искажения пространства*, между Ним и передним планом бездна (как бы сокрытая мнимым спокойным пейзажем).

Итак, у нас на глазах рассыпается композиция картины, не способной поведать о том, к чему стремился художник, что закреплено в самом ее названии, – о явлении Мессии. Вме-

¹⁴⁵ Ср.: «Художнику удалось сообщить его медленно приближающейся фигуре величественное спокойствие и тишину – в этом очень помогло то пространство, которым он окружил фигуру “Мессии”» (Там же. С. 163). Подразумевается *свободное* пространство.

¹⁴⁶ См.: Бухарев А. М. О картине Иванова «Явление Христа миру». С. 26. Ср.: Алленов М. М. С. 123.

¹⁴⁷ См.: Виноградов И. А. Н. В. Гоголь и А. А. Иванов // А. Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 684.

сто этого она, согласно Алленову, рассказывает о других интересных вещах (кризисе, мире на пороге некой катастрофы и т. п.). Что если предположить: художник не справился со своей задачей и всему виной неверно выбранная композиция, над которой он, увлекшись поиском отдельных типажей, не слишком усердно работал? Что если достоинство картины, и по Алпатову, и по Алленову, – двойственность, двуцентричность – достоинство мнимое?

Позиция обоих авторов не вполне убедительна. Предлагая собственный анализ картины, я попытаюсь показать, в чем основная слабость Иванова, как и почему разваливается его композиция и какой выход из этой «кризисной ситуации» можно найти в картинах его современников и предшественников. Надо только хотя бы на время допустить: Иванов не был тем гением, каким его обычно представляют, и всякой погрешности его творения не следует искать изощренное объяснение, какие бы интересные результаты такой поиск ни дал. Повторю: хотя изначально предмет не стоил стольких усилий исследователей, теперь уже эти затраченные усилия требуют пристального внимания. Настало время, опираясь на различные тексты, посвященные Иванову (которые я буду привлекать, но которые не считаю нужным столь подробно анализировать), а главное, соотнося их с собственным впечатлением от картины, предложить свой способ ее прочтения и интерпретации.

Моя версия

Начать анализ картины я хотел бы с выражения безусловного согласия с идеей Алпатова о важности внимания к мелочам (с. 375). Исследователь имеет в виду, что в картине Иванова значима всякая деталь – хотя и не все бросаются в глаза. С этим трудно не согласиться, Иванов слишком долго писал картину, чтобы не заполнить холст разнообразными деталями, отыскивать которые, и находить для них глубокий смысл еще долго будет своеобразным интеллектуальным развлечением апологетов. Кое-что ускользнувшее от внимания и Алпатова, и Алленова и вообще почти никем не замеченное¹⁴⁸ удалось найти и мне. Посмотрим, какое для этой детали можно подыскать значение.

¹⁴⁸ Алленов упоминает эти фигуры, не делая каких-либо выводов, см.: Алленов М. М. Феноменология зрелищного пространства у Александра Иванова // Театральное пространство. С. 380. Есть еще два примера: Бухарев А. М. О картине Иванова «Явление Христа миру». С. 9; Зотов А. А. Иванов: 1806–1858. М.; Л., 1945. С. 10. Бухарев считает, что они смотрят в небо – видно ли оно им из леса? Второй автор идентифицирует персонажей как «группу женщин». В таком случае женских фигур в картине больше, чем принято считать, только они спрятались в лесу. Автор не прав, в лесу не только женщины.

Я имею в виду странную группу людей в лесу, появляющихся будто бы над головой одного из будущих апостолов (Петра). Интересно, что во многих репродукциях (например, Алленов, с. 129) с недостаточно высоким разрешением (что было нормой книгопечатания в прежние времена, так что относится к обеим монографиям), деталь эта растворяется в фоне, в лучшем случае выглядит каким-то пятном среди листвы. Но она есть в картине (см. ил. 2), и не уделить ей внимания было бы странно – по крайней мере, при действительно подробном разборе, когда мы буквально каждой фигуре придумываем имя, видим башни Иерусалима вдалеке и почему-то не замечаем этих загадочных обитателей леса. Кто эти люди, каково их место в картине?

Если не обращать на них внимания, можно было бы сказать: в этой части картины художник помещает изображение перелеска, чтобы отделить первый план от каких угодно других, более того, чтобы разместить группу апостолов на относительно темном (а главное недетализированном) фоне, чтобы фигуры, выпукло охарактеризованные уже с помощью разноцветных одежд, воспринимались еще более индивидуализированно. Наоборот, почти безликая толпа справа уходит вглубь, становясь мостом (пускай, по мнению Алленова, и никуда не ведущим), переброшенным от первого плана к Христу. В этом существенное отличие правого и левого; насыщенность сторон действием в картине различна. Можно даже отметить некоторую камерность левой части, того берега речки, где с появления из воды старого и малого начинается действие картины, чтобы раскрыться затем в бесконечность.



Ил. 2. А. А. Иванов. Явление Мессии (фрагмент). Москва. ГТГ

Замысел сам по себе замечательный, но если на каком-то этапе он у художника и присутствовал, то таким проникновением в чащу леса, желанием показать, что и там есть кто-то, точнее, что и там своя глубина и свое пространство, художник эту идею разрушил. Быть может, у фигурок, похожих на гномов, есть какой-то особый смысл? И художник пожертвовал формальной правильностью содержания ради? Однако никто в анализ картины эту группу не включил, большинство ее попросту не заметили; нет возможности приложить к ней и какое-либо сущностное высказывание о картине¹⁴⁹. Кто же прячется в лесу? Поскольку эти фигуры устремляются в том же направлении, что и будущие ученики Христа – причем с тем же волнением, можно предположить: они тоже пришли принять крещение, но в отличие от основной группы выбрали другой путь – через лес. Желал ли художник, таким образом, показать множественность путей ко Христу, а стало быть, и к спасению? Натянутость такого предположения очевидна. Или Иванов хотел показать, что и чаща леса не безлюдна – подобно тому, как в пейзажах Я. Брейгеля ст. можно разглядеть птиц и зверей, населяющих леса и перелески? Но очевидно, что изображение этой дополнительной группы неудачно¹⁵⁰. Разномасштабность апостолов и этих фигурок столь разительна, что фигурки и вправду кажутся какими-то гномами, более того, довольно грубо вырастающими из головы и плеч апостола Петра¹⁵¹ (другая группа соседствует с головой Нафанаила). Существует немало случаев, когда во избежание такого срастания фигур, в действительности далеко отстоящих друг от друга, необходимо их дополнительно разделить – в этом заключается искусство перенесения на плоскость пространственной сцены. Насколько лучше было бы не включать их в композицию, а уж включив (в порядке эксперимента), затем записать!

Зачем же художник допускает явное нарушение всех норм, не только построения классической картины, но элементарного восприятия, если никакого доступного пониманию смысла

¹⁴⁹ Разве только известное первоначальное намерение художника, отраженное в одном из предварительных эскизов, – показать в картине бурное покаяние (Алленов. С. 136).

¹⁵⁰ В своем повторении покаянного мотива (заламывания рук) фигуры кажутся не столько «лесным эхом» происходящего на первом плане, сколько пародией на основное действие картины, карликами, изображающими «больших».

¹⁵¹ Правильнее сказать, люди появляются не из головы будущего ученика Христа, их разделяет зеленый пригорок, который представляется, однако, чем-то вроде горба или заплечного мешка собравшегося в путь апостола.

у этих фигурок нет? Кстати, оставляю открытым вопрос об их генезисе, т. е. о том когда и как они появляются, если, конечно, это возможно проследить. Мне все-таки кажется, сценка эта вписана художником на завершающем этапе, изначально ее не было.

Думаю, причину появления этой группы нужно видеть в том, что Иванов остался неудовлетворен тем решением левой части, о котором я говорил ранее, т. е. уничтожением всякой глубины (если не обращать внимания на левый верхний угол – небо над лесом), но так как ничего принципиально изменить уже не мог, попытался хотя бы оставить зримое свидетельство своей неудовлетворенности – нечто, граничащее с гротеском или даже карикатурой. Ведь эти фигурки своей нелепостью неизбежно уничтожают весь пафос картины! Не думаю, что их трудно заметить – особенно потратив на изучение, т. е. прежде всего на *внимательное всматривание* в картину, гораздо больше времени, нежели мог сделать автор этих строк. Скорее всего, и Алленов, и Алпатов, и многие другие апологеты творчества Иванова просто ничего не могли сказать в оправдание такого странного места, в недоумении застывали перед ним и старались затем поскорее его забыть.

Я не утверждаю, что они так поступили напрасно, и что это чуть ли ни важнейшая деталь в картине – ключ к ее наиболее глубокому и серьезному пониманию, на котором я и основал бы свой дальнейший анализ. Нет, речь не идет о каком-то «гениальном» открытии. Но подтолкнуть к пониманию катастрофы (неудачи) картины Иванова эта деталь способна. Художник именно здесь расписался в неспособности достичь целостности в своем творении, он словно бы начал работу над каким-то совершенно иным произведением и, показав, что картина как законченная вещь его уже более не интересует, и пояснив, где он с прежним собой менее всего согласен. Но думаю, что и предположение о каком-то радикально новом замысле, неожиданно художника посетившем, который он поспешил запечатлеть на практически готовом холсте, едва ли серьезно. По крайней мере, невозможно сказать, что это за замысел, пусть даже незначительность фигурок вызывает какие-то – весьма поверхностные – ассоциации с библейскими эскизами.

С чем же именно в собственном творчестве Иванов решается вступить (столь неуклюже) в полемику? Вне всякого сомнения, с тем самым представлением о деревьях, об их густой листве как нерасчленимом фоне для классически выстроенной группы апостолов и выходящих из воды. Не должно быть такого, словно бы восклицает Иванов в бессилии разочаровавшегося в собственном творении человека, чтобы в картине

где-то была глубина, а где-то ее не было («уничтожение иллюзии равномерной глубины», по Алленову, см. выше)! Да, здесь мне мешает лес, который уже не вырубить. Тогда я покажу, что нет никакой непроницаемой зеленой стены, что туда можно войти и даже встретить там еще какие-то фигуры, еще каких-то, пускай и совершенно непонятных с такого расстояния героев.

Вот тут и становится очевидной противоречивость отношения художника к проблеме глубинного построения. Иное дело, если бы имело место сознательное противопоставление левой и правой половины – с одной стороны глубина *места* всего несколько шагов, с другой стороны она неизмерима, обращена в бесконечность, сливается с пейзажным фоном. Тогда можно бы было говорить о двух равноправных способах передачи третьего измерения в картине. Но внося столь странное (именно с точки зрения глубины и планов) изменение в одну из частей картины, художник ее не просто усложнил, но показал, сколь претит ему теперь такое традиционное (с незначительной глубиной) решение слева. Этот своего рода частный кризис в творчестве Иванова ни Алленовым, ни кем-либо другим не осмыслен.

Боюсь, что для раскрытия некоей принципиальной особенности картины, более того, для помещения ее в достаточно детализированный, сложный контекст мне понадобится высказаться определенно по поводу некоторых основополагающих проблем истории всего европейского искусства, поистине ее «основных понятий», для чего не обойтись без развернутого теоретического отступления, способного увести нас достаточно *далеко* от времени и места, где, заканчивая работу над своим полотном, художник так странно его если и не испортил, то подпортил, загадав нам довольно трудную загадку.

Отступление 2. Далекое – близкое

Следует попробовать критически рассмотреть проблему пространства в классической картине под новым углом зрения. То есть не с точки зрения повествовательного метода, для которого единое пространство суть нечто *слишком простое* (насколько возможно, я по этому поводу уже высказался), но с точки зрения метода плоскостного анализа, для которого пространство – это нечто чрезмерное, излишнее. Занимая такую позицию, мы словно делаем открытие: никакого пространства в картине нет, ведь она плоская! Кажется, такой взгляд не может дать по существу ничего нового. Это не так, и я постараюсь показать, что подобная проблема вовсе не является надуманной.

Вспомним расхожее суждение, которого мы уже касались: важнейшее достижение европейского искусства Нового времени – правильное (с научной точки зрения) изображение пространства, найденное только в XV в., но изначально бывшее целью для всех художников. Невозможно сказать, кто первым предложил такую оценку, – она давно уже стала всеобщим интеллектуальным достоянием, на нем, в частности, основывает свою картину истории искусства Ригль, ученый, для которого принципиально важно представление о безальтернативном линейном развитии культуры, в данном случае от пространства объективного к субъективному¹⁵². Странная авторская терминология нуждается в уточнении: речь идет о дискретном изображении пространства (в древнем искусстве), которое строилось от отдельного объекта; ему на смену в Новое время приходит изображение пространства с точки зрения субъекта, наблюдателя, художника, отсюда слово «субъективное»¹⁵³.

Впрочем, уже с этим не все так просто: то, что единство перспективы подразумевает определенную субъективность, выраженную в полагании *точки схода* не только где-то вдали, но и *перед* картиной, по сию сторону холста, откуда мы смотрим на нее, более того, подразумевает просто-напросто присутствие *нас* (и, как следствие, неизбежный диалог между нами и автором), должным образом, кажется, никем не осмыслено. Единственный, кто обратил на это внимание, – Имдаль¹⁵⁴. Для большинства же исследователей пространство классической картины, напротив, сверхъобъективно – оно призвано показать, как все есть (было) «на самом деле». Именно в таком ключе рассматривает сложение современной перспективы последователь Ригля Панофский.

Для тех, кто мыслит схожим образом, и поныне должно быть актуально известное изречение Альберти, сравнившего картину с *окном* во внешний мир¹⁵⁵ – как первое прозрение высшего смысла открытия перспективы в искусстве. Картина стала, если и не лучше действительности (увиденной в окне), то, по крайней мере, с ней сравнялась.

¹⁵² См.: Riegl A. Historische Grammatik der bildenden Künste.

¹⁵³ О неудобстве такой терминологии см.: Dittmann L. Stil. Symbol. Struktur. S. 39–40.

¹⁵⁴ Imdahl M. Giotto Arenafresken. S. 17 ff.

¹⁵⁵ См.: О живописи // Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. Т. 2. С. 36. Ср.: «Образ является и светит не <...> благодаря уже существующему окну, но сам же образ сначала образует такое окно <...>» (О «Сикстинской мадонне» // Хайдеггер М. Исток художественного творения. С. 420). О том же Леонардо (Трактат о живописи. 127).

Можно заметить, что не все в достаточно глубокой метафоре Альберти должным образом осмыслено, не замеченой остается, к примеру, дистанция, которая, таким образом, возникает между нами и миром, «отраженным в искусстве». Мы можем только пассивно созерцать его будучи не в силах проникнуть в этот мир, ведь картина – не дверь, но окно. Есть у метафоры Альберти и другие, еще более тонкие оттенки, к которым мы обратимся в дальнейшем.

Если Ригль просто не видел никакой специфической проблемы в неравноценности первых двух (реальных) и третьего (иллюзорного) измерений в произведении искусства – ведь это третье *иллюзорно* не только в живописи, но, скажем, и в рельефе, которым ученый, по преимуществу, занимался в пору формирования своей концепции истории искусства, то Вельфлин, в отличие от своего австрийского коллеги не ставивший перед собой метаисторических задач, но исследовавший смену стилевых эпох в рамках Нового времени (т. е. *после* открытия и утверждения в искусстве принципов прямой перспективы), не мог не отметить различия в отношении к глубине художников Ренессанса и барокко. Действительно, он посвящает этой проблеме одну из своих пар противоречий¹⁵⁶, однако ожидаемых далеко идущих выводов не делает. Более того, его представление о барочном искусстве как в большей степени овладевшем передачей третьего измерения в противоположность плоскостному Ренессансу кажется мне довольно странным. Ведь здесь, как ни в каком, пожалуй, другом месте его знаменитого труда, понятия оказываются взаимозаменяемы. Так вполне возможно приписать барокко свойство *плоскостности*, в ренессансе же, напротив, усмотреть *глубину*.

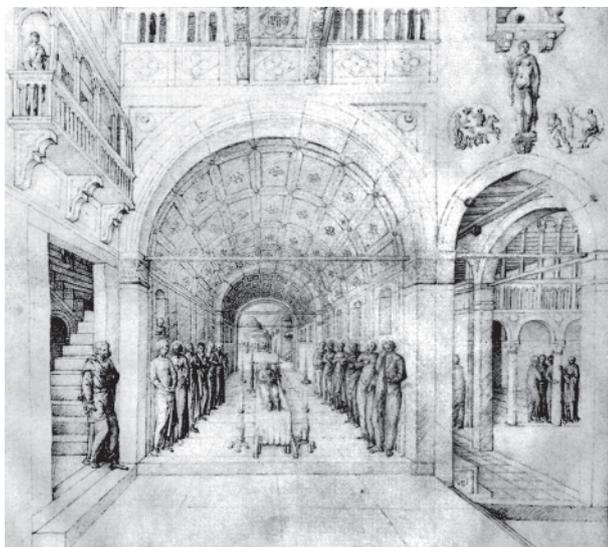
«<...> Та самая ступень художественного развития, которая вполне располагала средствами изображать пространство, – я разумею XVI столетие – принимает в качестве основы плоскостное сочетание форм, и <...> этот принцип плоскостной компоновки был отвергнут XVII столетием и заменен явным выражением *глубинной композиции*»¹⁵⁷. То, что такое «наслоение плоскостей»¹⁵⁸ исчезает в следующий период – вполне допус-

¹⁵⁶ Общие замечания (Ч. 2: Плоскость и глубина. Живопись) // Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. М., 2009. С. 87–92.

¹⁵⁷ Там же. С. 87.

¹⁵⁸ Там же. С. 91. К такого рода суждениям прибегает и Панофский, утверждая, что в картине Рогира – по сравнению с Ван Эйком – «continuous space has been transformed into stratified space» (Panofsky E. Early Netherlandish Painting. Vol. 1. P. 253). Автор констатирует в творчестве Рогира деградацию по отношению к более прогрессивному – чуть ли не заглянувшему в эпоху барокко Ван Эйку.

тимый взгляд на особенности смены стилевых эпох. Но значит ли это, что композиция картин барокко становится *глубже*?



Ил. 3. Я. Беллини. Успение Девы Марии (фрагмент)

По всей видимости, автор имел в виду, что внешнее, механическое овладение принципами построения перспективы еще не давало художникам как кватро-, так и чинквеченто возможности подлинного *проникновения вглубь*. Им не удавалось изобразить по-настоящему живое пространство, гораздо более достоверное у Рубенса или у Рембрандта (в картинах, темный фон которых как раз

эту даль скрывает), нежели в произведениях предшествующей эпохи, с ее расчерченным на квадратики *полом* (неважно в доме, во дворе или на воображаемой площади воображаемого города) и расставленными по нему фигурками людей, действительно похожими на шахматные¹⁵⁹. Не случайно, и пей-

¹⁵⁹ Как мы увидим (во второй части), ошибочно недооценивать роль архитектуры (архитектурных фонов) в овладении прямой перспективой. Целый ряд произведений кватро- и чинквеченто, в которых художники словно бы исследовали пределы возможностей в части глубинных построений, демонстрируют контраст между *правильно* решенным архитектурным антуражем и рельефным расположением (строго параллельно переднему краю картины) фигур на первом плане (фрески в капелле Никколине ватиканского дворца, где точно некая неведомая сила не пускает героев вглубь, они проходят через величественные интерьеры, как туристы во дворцах-музеях, ограниченные в своем движении особым шнурком – похожее наблюдение в связи с картиной Иванова принадлежит Алленову: Алленов М. М. Феноменология зрелищного пространства у Александра Иванова // Театральное пространство. С. 396). Один из наиболее радикальных примеров проникновения вглубь демонстрирует рисунок Якопо Беллини, где сцена «Успения Девы Марии» (ил. 3) помещена в необычный архитектурный антураж. Не только смертное ложе Марии показано в прямом перспективном сокращении, но и сопровождающие сцену апостолы стоят как часовые по стенам помещения. Они уподоблены колоннам и оттого утрачивают всякие человеческие свойства. Оче-

заж (включая ведуту) своих подлинных высот достиг только тогда, когда художники отказались от такого искусственного изображения глубины в картине. Но как объяснить с этой точки зрения, что в реальности *глубина композиции* эпохи барокко значительно меньше, нежели в картинах Возрождения?

Фигуры Рубенса¹⁶⁰, например, словно спрессованы между двух (воображаемых) стеклянных стенок музейной витрины, одна из которых расположена совсем близко к поверхности холста (но, конечно, никогда с ним не совпадает), другая находится сразу за основными участниками запечатленного в картине действия, причем на глаз это расстояние можно определить в 2–3 м (средства компьютерного анализа скорее всего позволяют рассчитать его теперь более точно¹⁶¹). Этот стеклянный параллелепипед также и самое освещенное место в картине – в то время, как все остальное (можно было бы сказать: задний план, вот только, как *план* его зачастую невозможно воспринять, до того неясное там изображение) может быть и темным, и невыразительным, тусклым – художник демонстрирует таким образом безразличие ко всему остальному миру – за пределами **субъективно выбранного им для изображения**

видно, столь экспериментальное творение не случайно не стало картиной – автор несомненно осознал недопустимость подобной композиции. Пожалуй, из всех творений даже Высокого Возрождения одно лишь «Изгнание Элиодора» – в левой части композиции – демонстрирует уверенное проникновение художника в глубь изображенного пространства, благодаря точно найденному расположению отдельных фигур. Но и сам Рафаэль далее этого не идет, и другие ему следовать не пытаются. Если же нечто подобное и создается в эпоху барокко, все равно уступает гениальной фреске урбинского мастера. В качестве примера можно привести картину Тинторетто «Тайная вечеря» (церковь Сан Джорджо Мадджоре, Венеция), где эффект движения вглубь достигается механически путем диагональной постановки стола.

¹⁶⁰ О том же феномене «барельефности» (с привлечением термина *Relieffraum*) в творчестве Джотто говорили Янцен и Штраус (*Jantzen H. Giotto und der gotische Stil // Das Werk des Künstlers. № 1. 1939/1940. S. 441; Strauss E. Überlegungen zur Farbe bei Giotto // Idem. Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto. München; Berlin, 1972. S. 42–44*). Так как Джотто творил еще до открытия законов построения прямой перспективы, в такой трактовке пространства несложно видеть его отсталость; быть может, правильнее было бы усмотреть в этом *гениальное предвидение*.

¹⁶¹ Ср. *Bellavitis G. La «Pala di Castelfranco»: Analisi prospettica // Giorgione (Atti del convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita. 29–31 Maggio 1978). Castelfranco Veneto, 1979. P. 303–307*.

фрагмента. Тут можно также говорить о *барельефности*¹⁶² композиции – метафора вполне очевидная, возникающая и в связи с Ивановым, – к ней мы еще вернемся.

Допустимо предположить, что этих художников не слишком интересовали достижения старшего поколения; они, конечно, не могли утратить однажды найденную технику и прибегали к ней там, где это было, действительно, нужно. Но того неофитского пыла, с которым обратились поначалу практически все живописцы XV – начала XVI в. к открытию Ф. Брунеллески, желая применять его везде, к месту и не к месту (в каком-то смысле крайний случай – алтарь св. Иоанна Рогира (Картинная галерея, Берлин), с его сущими анфиладами¹⁶³), у них уже не было. Может, в этом и состояло подлинное *овладение третьим измерением* – в умении обходиться без чрезмерной (подчеркнутой, утрированной) глубины? Нельзя не вспомнить о Рафаэле, преодолевшем «искушение глубиной» в своем главном произведении – «Сикстинской мадонне» (Картинная галерея старых мастеров, Дрезден), где поражает и камерность (комната, в которой виден даже карниз занавески), и раскрытость происходящего в пространство какой-то иной реальности (сонм херувимских головок за спиной Мадонны), пришедшей на смену пейзажу большинства других Мадонн художника. Но в творчестве мастера Высокого Возрождения такого рода новшество – явление исключительное. А вот в безразличии зрелого Тициана к пейзажным мотивам можно видеть уже последовательный уход от перспективных построений, ознаменовавший начало новой эпохи в истории искусства.

Что же заставило художников отказаться от такого – с точки зрения науки – бесценного достижения, как прямая перспектива, только-только ими вполне освоенного? На подобный вопрос в книге Вельфлина нет ответа, ведь и сам этот вопрос ему неведом. Вельфлин не делает того вывода, что, отказавшись изображать пространство как последовательность из нескольких плоскостей, художники барокко вернулись к *одной* единственной плоскости, более того, осознали неизобразимость глубины. Вельфлин мог бы почерпнуть нечто (и в этом плане) в замечательных теоретических наблюдениях А. Гильдебранда¹⁶⁴, представления которого о «неполноценности» тре-

¹⁶² Можно сказать: *горельефности*, и так будет точнее.

¹⁶³ Панофский даже поместил план изображенного на картине здания (*Panofsky E. Early Netherlandish Painting. Vol. 1. P. 280*). Ср.: *Imdahl M. Giotto Arenafresken. S. 77*.

¹⁶⁴ См.: *Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М., 1914*.

третьего измерения вылились, в частности, в предпочтения рельефа круглой скульптуре. В те же годы Шмарзов попытался дифференцировать три измерения по принадлежности их к различным видам искусства¹⁶⁵ (высота – скульптура, ширина – живопись, глубина – архитектура¹⁶⁶), но гораздо глубже смог осмыслить особую роль глубины в искусстве Воррингер¹⁶⁷.

В его концепции, призванной, в частности, преодолеть одностороннее внимание к *форме* в искусстве путем раскрытия основ творчества, – тот самый перенос основных антиномий истории искусства внутрь субъекта (субъектные противоречия – см. Приложение 1) – полюс «абстракция» предполагает конструирование геометрических форм, безусловно привязанных к плоскости. Возможное возражение, что не менее абстрактным может быть и создание трехмерных элементарных тел как в скульптуре, так и в архитектуре (пирамиды), автор мог бы отвести, указав на механическое собирание всякого такого тела из нескольких *плоскостей* (проблему представляет лишь шар – фигура в скульптуре, тем более в архитектуре, редкая). Эти тела, таким образом, разложимы на двумерные составляющие, чего не скажешь о пластически несравнимо более сложных органических телах.

Важнейшие гипотезы ученого касаются того, что можно назвать психологией творчества. Склонный к *абстракции* ху-

¹⁶⁵ См.: Schmarsow A. Barock und Rokoko. S. 247 und passim. Примерно о том же (с опорой на достижения современной психологии) см.: Dittmann L. Die Kunst Cézannes: Farbe – Rhythmus – Symbolik. S. 102–104.

¹⁶⁶ Все, что говорится далее об *отказе от глубины* как неотъемлемой принадлежности классического искусства, не может распространяться на зодчество. Получившие наибольшее распространение именно в эпоху барокко осевые композиции – прежде всего, в садах и парках – одним из основных своих условий имели ограниченность (перспектива обращена куда-то конкретно, ориентирована на что-то, в редких случаях раскрыта в бесконечность). Речь идет об активном использовании третьего измерения; умение развивать ансамбли в глубину свидетельствует об овладении зодчими этой эпохи средствами, присущими именно их виду искусства и остававшимися не задействованными в полной мере на протяжении веков. Уже греки отказываются от осевых композиций (характерных для предыдущей стадии истории архитектуры – Египет, Двуречье), так что вплоть до появления барочных садов, таковые могут встретиться лишь в интерьерах (соборы). Потому хотя и будучи ограничены в пространстве, перспективные построения в зодчестве – вершинное достижение классического (барочного) искусства, отказ же от них – основной порок современного строительства, и происходит он в (нео)классицизме XVIII в.

¹⁶⁷ Worringer W. Abstraktion und Einfühlung. S. 43.

дожник обращается к ней, по мнению Воррингера, из страха перед внешним миром¹⁶⁸. Безграничность мира он в творчестве своем ограничивает, аморфность структурирует, но главное, глубину и даль игнорирует, отказываясь от третьего измерения. В целом риглевскому прогрессу от неуклюжих попыток изобразить отдельные предметы в пространстве к единой картине мира в современном искусстве¹⁶⁹ (для Ригля это импрессионизм) Воррингер противопоставляет колебательное движение меж двух полюсов, подразумевающих, в частности, конфликт двухмерности с трехмерностью. Всякое искусство, стремящееся к жизнеподобию и порожденное, как считал ученый, чувством единения человека с природой – в первую очередь, искусство Возрождения и барокко – оказывалось обречено на трехмерность и глубину. Но чуждое линейных построений барокко¹⁷⁰, конечно, еще дальше от абстракции, а стало быть, и от плоскостности, нежели Возрождение (в этом он согласился бы с выводами Вельфлина¹⁷¹). И то, в каких категориях Воррингер описывает тип «абстрактного» художника¹⁷², весьма далеко, скажем, от такого мастера как Рубенс. Следовательно, противопоставлением абстракции и вчувствования нельзя объяснить феномен отказа от глубины в искусстве XVI–XVII вв.

Многие ценные наблюдения Воррингера вполне приемлемы, ошибочна лишь как таковая антиномичность – «абстрактное» неприятие третьего измерения может встретиться и в искусстве, не имеющем ничего общего с геометризацией. Не *присуще ли оно вообще всему классическому художественному мышлению?* По крайней мере, именно отказ от глубины стал условием появления высочайших достижений этого искусства (начиная с «Сикстинской мадонны»), важным правилом игры, точнее, запретом, указанием на то, что в принципе

¹⁶⁸ Ibid. S. 143.

¹⁶⁹ См. Riegl A. Historische Grammatik der bildenden Künste.

¹⁷⁰ Впрочем, имеет смысл разделять южное и северное (близкое готике) барокко (Worringer W. Abstraktion und Einfühlung. S. 130; Worringer W. Formprobleme der Gotik. München, 1911. S. 28). В том же ключе будет рассуждать позднее и Стшиговски, противопоставлявший барокко рококо.

¹⁷¹ Вельфлин (Основные понятия истории искусств. С. 89) схожим образом зависим от антиномий, ведь для него очевидно, что «линия предполагает плоскость», потому отрицающее линейность барокко было просто обречено на глубину. Но линия принадлежит, конечно, плоскости. Можно ли сказать, что пятно (основной элемент живописного стиля) принадлежит пространству? Одна пара противоположностей не вполне совпадает с другой.

¹⁷² Worringer W. Abstraktion und Einfühlung. S. 16 f.

неизобразимо (т. е. бесконечность), потому ни в какой своей части не может стать предметом изображения.

Конечно, все эти осторожные догадки не только показались бы мне самому чем-то слишком дерзким, но наверняка и не пришли бы в голову, если бы на этом пути я не мог опереться на авторитет одного из самых значительных представителей нашей науки – Хетцера, сложнейшую концепцию которого я здесь и пытаюсь (весьма приблизительно) воспроизвести, не указывая поначалу на ее автора. Пришло время сказать о его замечательных теоретических достижениях, все еще не вполне освоенных наукой.

Именно этому ученому принадлежит заслуга сомнений в безусловной ценности прямой перспективы – в чем он видит скорее угрозу целостности картины¹⁷³. К сожалению, автор подобно многим другим выдающимся представителям нашей науки¹⁷⁴ был не склонен открыто вступать в полемику с господствующими воззрениями и их носителями – достаточно и того, что его тексты таким воззрениям радикально противостоят. Он также пытался, но не успел свести свои взгляды на искусство в единую теоретическую систему, незадолго перед смертью приступив к работе над исследованием¹⁷⁵, посвященным тому, что ученый называет *das Bild*¹⁷⁶ (никакой перевод не передаст всех оттенков, вкладываемых автором в это слово; тем не менее, можно приблизиться к его пониманию, если попытаться одновременно воспринять оба его основных значения, т. е. «образ» и «картина»: вся картина как единый об-

¹⁷³ Взгляды исследователя впервые сформулированы в издании: *Hetzer Th. Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts.* Berlin, 1929.

¹⁷⁴ Ср. замечание Гозебруха о подобном же нежелании В. Феге создавать какое-то отдельное теоретическое исследование, подобное «Основным понятиям» Вельфлина, которому он этого автора противопоставляет (*Gosebruch M. Methodik der Kunstwissenschaft // Methoden der Kunst- und Musikwissenschaften.* S. 42).

¹⁷⁵ *Studien zur Geschichte des Bildes // Hetzer Th. Schriften.* Bd. 9. Stuttgart, 1998. S. 25–100.

¹⁷⁶ Ср.: «Das Bild wird innerhalb der Rahmengenzen als ein organischen Gefüge gestaltet, das Anfang und Ende, rhythmische organisches und Geschlossenheit besitzt und damit zu einer neuen Auffassung von ‚Ganzheit‘ der Bildwirkung gelangt, in der jedes Einzelne zum Ganzen in eine klare Beziehung trifft» (*Jantzen H. Die zeitliche Abfolge der Paduaner Fresken Giottos // Idem. Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze.* Berlin, 2000. S. 38). Автор статьи (опубликованной впервые в 1939 г.) ни единым словом не упоминает Хетцера, исследование которого, посвященное творчеству Джотто, впрочем, выйдет только в 1941 г.

раз – картина, обретшая исключительную цельность, замкнутость, самодостаточность).

В начале 1930-х начинающий исследователь, венец О. Пехт, представил очерк искусства раннего нидерландского Возрождения¹⁷⁷, рассмотренного с двух точек зрения – и как постепенно (не без трудностей) овладевавшего перспективой, и как развивавшего параллельно особые качества изображений на плоскости, – в них исследователь хотел бы видеть не одни лишь рецидивы средневековой традиции (обреченной на преодоление), т. е. нечто если и не дурное, то внимания уж точно недостойное. Художник, в частности, пытается понять, как соотносятся друг с другом те детали картины, которые словно бы выбиваются из правильного перспективного построения, действительно, заставляя вспомнить о Средних веках. Это прежде всего тяжелые драпировки с далеким от реальности изломанным рисунком складок, скрывающим, к тому же, анатомию изображенных фигур. Как они взаимодействуют на плоскости¹⁷⁸, образуя порой самые причудливые фигуры; как создают таким образом *другой уровень понимания* картины наряду с пространственным – все эти вопросы вполне естественны для представителя Второй венской школы, ученика и единомышленника Зедльмайра. К идеям Хетцера – на которого он прямо ссылается¹⁷⁹ – Пехт приходит через желание разнообразить общепринятый взгляд на искусство Возрождения, позитивно оценить нечто прежде недооцененное, найти в картине внутреннее противоречие (двойную структуру), наконец, что позволило бы применить к ней новейшие методики. Неудивительно, что радикальный взгляд Хетцера на историю искусства представляется ему односторонним. Таким образом, с его точки зрения следует изучать классическую картину и как плоскость, и как пространство.

¹⁷⁷ Pächt O. Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts // Kunstwissenschaftliche Forschungen. 2. Berlin, 1933. S. 75–100.

¹⁷⁸ Прежде Пехта к этой проблеме подходил Вельфлин, используя картину Д. Боутса «Мадонна со св. Лукой» (Замок Пенрин, Великобритания), повторяющую схему произведения Рогира ван дер Вейдена, к которому мы обратимся далее для иллюстрации «недостаточной глубины», а точнее принципа построения глубинной композиции посредством «наслоения плоскостей» (Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. С. 92–93). Пехт предлагает принципиально иной взгляд, не разлагая пространство на последовательные плоскости, но пытаясь увидеть в картине и пространство, и все плоскости одновременно.

¹⁷⁹ См.: Pächt O. Methodisches zur kunstwissenschaftlichen Praxis. Wien, 1977. S. 301. Anm. 4.

Мне же интереснее, почему один из самых тонких знатоков классического искусства, автор уникальных исследований творчества основных его представителей, изымая это искусство из риглевской концепции прогресса, принятой большинством, пытается не только отдельно взятый Bild, но и все это искусство понять как нечто замкнутое в себе, ни до, ни после не встречавшееся¹⁸⁰. Интересно, что сам автор в наброске обобщающего теоретического исследования обнаруживает стремление включить в рассмотрение проблематики Bild античное искусство. Однако это входит в противоречие со всем корпусом остальных его текстов, с самой логикой его деятельности – Хетцер занимался почти исключительно «картинами старых мастеров»¹⁸¹, от создателя Bild Джотто до его (по версии автора) разрушителя – Гойи¹⁸². Не только современное искусство не умещалось в эту картину, но и предшествующие Джотто эпохи не становились предметом изучения исследователя и вообще не упоминались в его работах. Быть может, он видел в этом некий недостаток – ведь если с современным искусством ему (как и Зедльмайру) было «все ясно»: не истоки и подготовку новейших течений видел он в классике, но нечто современности совершенно противоположное, то обособленность (в его концепции) картин эпохи Bild и по отношению к Средним векам, и в особенности к Древним Греции и Риму смущала исследователя. В обобщающем труде он собирался, быть может, показать, что Bild итальянцами не создан, но, подобно многому другому, *возрожден*. В любом случае на проверку такой гипотезы у Хетцера уже не осталось времени.

Оставив в стороне непростой вопрос об отношении классической картины, понятой как *плоскость*, к искусству предшествующих веков, попытаюсь раскрыть тот смысл, который вкладывал Хетцер в свое понимание Bild. И здесь приходится пожалеть об отсутствии в его трудах теоретического обоснования этой только на первый взгляд простой идеи. Восстановить

¹⁸⁰ В этом смысле Хетцеру оказывается близко исследование композиции классической живописи, предпринятое Р. Куном, противопоставлявшим *классическое искусство* искусству Высокого Возрождения (*Kuhn R. Komposition und Rhythmus: Beiträge zur Neubegründung einer historischen Kompositionslehre*. Berlin, 1980. S. 133–138).

¹⁸¹ Исключение составлял, по мнению Хетцера, Сезанн, не столько восстановивший Bild в правах, сколько сумевший противостоять разрушительным тенденциям своего времени (см.: *Hetzer Th. Gedanken über Cézanne // Neue Zürcher Zeitung*. 20.10.1956; *Cézanne Notizen // Idem. Schriften*. Bd. 9. S. 317–339).

¹⁸² См.: *Hetzer Th. Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800 // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. XIV (XVIII). 1950.

ход мысли автора могли бы историки науки, но для них фигура Хетцера остается потому гораздо менее интересной, нежели многие его современники, что он формулировал свои концепции неявно, предпочитая развивать их в ходе изучения конкретных произведений. И уж, конечно, проделать такую работу в пределах данного исследования невозможно. Но в дальнейшем, тот, кто вновь усомнится в концепции искусства XIV–XVII вв. как истории совершенствования перспективных построений, а стало быть *приближения к реальности*, истории научного прогресса в искусстве, должен будет вспомнить о том первом авторе, кто возвысил свой голос против односторонности такого подхода, изучить его систему научных воззрений и, быть может, продолжить начатое им.

По всей видимости, к постановке проблемы Bild Хетцер пришел через интерес к феномену колоризма в классическом искусстве. Впрочем, это последнее свойство никогда не было чем-то всеобщим. Так, Джотто или Рафаэль, к творчеству которых ученый обращался, с ним не связаны; более того, Хетцер смог применить свою методику изучения Bild к графике (прежде всего Дюрера¹⁸³), показав тем самым, что она не должна ограничиваться только одним видом искусства¹⁸⁴. Но центральной проблемой для автора оставалось взаимодействие оттенков цвета в пределах ограниченной плоскости картины. Предложенный в Приложении второй способ абстрагирования от содержания (иллюзии) картины посредством ее переворачивания (кстати, эта идея также принадлежит Хетцеру) действительно позволяет увидеть в ней (как в какой-нибудь композиции Кандинского – вспомним историю с неправильно повешенной картиной) простую игру цветных пятен. Все остальное, включая и перспективные, и световые эффекты, и фигуры, и фон, и события, изображенные художником, вторично. Это не подразумевает «менее значимо», но требует в качестве основного условия гармонию композиции, одним из источников которой (в живописи) может быть колорит. *Реальный* цвет является такой же принадлежностью плоскости, как *иллюзорный* свет – пространства. Но из необычного сочетания исходно данных цветов (красок, имеющих объективные физические свойства) рождается новое качество – уже не принадлежащее внешнему по отношению к искусству миру. Так, цвета Тициана всецело им придуманы; в реальности им ничто

¹⁸³ *Hetzer Th. Dürers Bildhoheit. Frankfurt am Main, 1939.*

¹⁸⁴ Открытым остается вопрос о применимости этой методики к скульптуре или рельефу. Сам Хетцер к этому виду искусства практически никакого интереса не проявлял.

не соответствует, их не было в этом мире до художника, их бы и не было здесь (и мир стал бы беднее!), когда б не этот художник.

Понятно, что без удовлетворительного сочетания чисто формальных свойств совершенный Bild был бы невозможен. Хетцер много говорит о порядке, формальной гармонии, которая как раз и кажется ему искусством XIX в. утраченной. Но конкретные законы, по которым существует Bild, в полной мере Хетцером раскрыты не были. Самое ценное, что обнаружил ученый, – важность вертикальных и горизонтальных мотивов, параллельных краям прямоугольного¹⁸⁵ Bild, укрепляющих его строение (тогда как хотя бы намекающая на глубину *диагональ* разрушительна). Примитивность такого суждения лишь кажущаяся – можно заметить, что роль вертикали и горизонтали в классической картине никем в достаточной мере не осмыслена – в том числе и Бадтом, который хотя и называет вертикаль в качестве одного из важнейших направлений картины (движение снизу вверх, не в последнюю очередь обусловленная прямохождением – положением человека на земле¹⁸⁶), обращаясь к горизонтали, сразу же переходит к ее динамическому истолкованию, т. е. поиску ответа на вопрос, в каком направлении осуществляется движение по горизонтали (его ответ: слева направо). Но существует, по крайней мере, проблема прямоугольного формата – самого распространенного в классической живописи (отметим постепенный отказ эпохи Возрождения от выделения верха путем его скругления, или даже заострения в форме стрельчатой арки, делавших картину в большей степени архитектурной). При анализе конструкции картины уместно исходить из такого, казалось бы, очевидного факта, что композиция ее почти всегда *вписана в прямоугольник*.

Итак, колоризм и иные свойства, сообщающие цельность Bild, требуют в качестве основного условия *замкнутость*. И если на плоскости Bild со всех сторон ограничивает рама картины (определенные границы и определенные размеры как раз вертикали и горизонтали и призваны подчеркнуть), то с точки зрения глубины Bild оказывается незащищен. Только если исключить третье измерение, он сохранит свою целостность. Слева, справа, сверху и снизу у нас будут края

¹⁸⁵ Существование круглых и овальных картин теории Хетцера принципиально не противоречит, требуется лишь внести некоторое уточнение, и такой (довольно редкий) тип изображения обретет в ней свое место.

¹⁸⁶ *Badt* K. Modell und Maler von Jan Vermeer. S. 31.

картины, сзади – ее плоскость; Bild не рассыплется, никуда не уйдет. Можно развить метафору Альберти, показав, где таится угроза цельности Bild. Если это окно, тогда даль, что открывается в нем, может увести нас от самой «картинки», заключенной в раму окна. У нас возникнет соблазн выглянуть в окно, посмотреть, что там справа и слева, раз уж отдаленные объекты нашему взору недоступны. Рама становится совершенно случайной границей; от воображаемой проекции на стекле нас отвлекает представление о величии реального мира, о разнообразии встречающихся в нем явлений и форм. Оттенок того, что именно эта проекция (картинка) имеет наивысшую ценность, можно, однако, найти в той же метафоре. Картина должна быть уподоблена «виду из окна», но не любому, а тому (в реальной жизни возникающему случайно), который не хочется менять – им восхищаешься, не сходя с места, не приближаясь и никуда не выглядывая.

**Пример 4. Две картины –
«Мадонна канцлера Роллена» Ван Эйка
и «Мадонна со св. Лукой» Рогира ван дер Вейдена¹⁸⁷**

Проблемы и противоречия (риски) перспективных построений можно лучше понять, обратившись к одному из самых интересных случаев изображения глубины и дали в эпоху, когда искусство только открывало новые измерения. Картина Рогира, созданная чуть позже, отличается не только своими размерами (она больше), но и тем, что в ней доведены до совершенства многие открытия Ван Эйка, поэтому речь пойдет в основном о ней – при этом нельзя забывать, что это редкий в истории искусства пример точного повторения одним художником композиционной схемы, созданной кем-то другим.

Предварительное замечание. Какими могли быть последствия основного достижения той эпохи – открытия величия мира, точнее, его изобразимости? Пейзажный фон, пришедший на смену фону золотому, действительно, привнес в искусство третье измерение. Наряду с прежним противопоставлением «выше – ниже», имевшим, в числе прочего и символическое значение, появляется новое, для художников не вполне удобное: «ближе – дальше», ставшее даже своего

¹⁸⁷ Подлинник этой картины – по мнению, в частности, Э. Панофского (*Panofsky E. Early Netherlandish Painting. Vol. 1. P. 252*) – утрачен. Существующие варианты имеют определенные различия, однако, с точки зрения предлагаемого здесь анализа, они несущественны. Картина Ван Эйка находится в Лувре.

рода раздражительным фактором. Дальний план (огромный) начинает восприниматься как нечто более значительное, нежели план ближний (камерный, открытый только нам, случайным, в общем-то, зрителям). Где-то там вдали (а не здесь, только чуть выше, как это было раньше) – небо, Бог, рай, равно как и видимые солнце, облака, иные атмосферные эффекты. Если Бог и есть мир, как полагают пантеисты, то никакой проблемы нет и эффектный пейзаж как таковой становится изображением Божественного начала. Но если мы не отказываемся от персонификации Божественного, то как изобразить Его *вдали*? Ведь правила перспективы учат, что всякая фигура, удаляясь от переднего края картины, становится все меньше, пока ни исчезнет вовсе из вида. Центрический храм необычной формы в картине Рафаэля («Обручение Марии») служит своего рода компромиссным решением – это и есть Бог, который и выше, и дальше, и при этом *не меньше* фигур первого плана. При всяком ином изображении сохранялось бы чувство, что наш взгляд субъективен – это нам нечто кажется больш́им, это мы встали у края картины, и какая-то фигура выросла в наших глазах, но возможно великое множество иных точек зрения, и в иной перспективе исчезнем и мы сами и то, что кажется значимым нам. Художник изобразил возносящегося Иисуса? В картине Он огромен, но если отправиться в глубь пейзажа (что порой так хочется сделать), встать на точку зрения тех, кто находится далеко от этого места, то крошечная поднимающаяся вверх фигурка покажется чем-то комичным (как насекомое), а с еще большего расстояния и вовсе исчезнет – иное дело горы, леса, поля, облака... (Кажется, именно это обыграл в своем «Несении креста» П. Брейгель ст.) В таких непростых условиях гораздо легче изображать обычные события, скажем, сцены земной жизни Христа-человека. (Замечу, что все это имеет прямое отношение и к композиции, и к общему смыслу картины Иванова.)

Но! Помещая сцену, скажем, «Снятия с креста» на темный фон¹⁸⁸ (отнюдь не только потому, что событие это происходило действительно ночью), заменивший в конце концов собой фон золотой, художник (Рубенс и, при всех отличиях от него, так-

¹⁸⁸ Ср. с *воображаемым* фоном, точнее «вертепным» пространством «Снятия с креста» Рогера, в котором не должно, конечно, видеть последствия не вполне преодоленного средневекового мышления (имитация резного алтаря). Другой пример – в поздних шедеврах художника появляется глухая стена, завешенная красной материей, закрывающей фон в диптихе «Распятие» (Филадельфийский художественный музей; близкий вариант – «Распятие Схейте» в Эскуриале) – еще более эффектный театральный прием.

же Рембрандт – см. далее) словно бы говорит: «Там вдали нет ничего, значимо только *это место*, ибо здесь Бог». Стало быть, выход есть, и он в отказе от глубины.

Вернемся к картинам. Основное различие двух «Мадонн» в том, что у Рогира фигуры первого плана заставляют нас вспомнить метод Пехта, предлагавшего в подобных картинах какую-то часть рассматривать, делая акцент на плоскости, другую же – акцентируя пространство. Первое можно отнести здесь, конечно, к переднему плану (где находятся основные участники сцены), и дело даже не в готических складках одежд. Если представить себе, что они каким-то чудом перенесены на золотой фон, отчего картина станет, конечно, несравнимо проще и скучней, совершенно по-иному будет восприниматься необычная поза св. Луки. То, что его ноги немного согнуты в коленях¹⁸⁹, может, конечно, объясняться проявлением почтительного отношения, однако это ведь не то же самое, что поза коленапреклоненного канцлер у Ван Эйка. Длительное время находиться в таком положении, тем более делать какие-то важные наброски (к тому же, на весу) – сущая пытка! Быть может, художник хотел сделать Луку стоящего несколько ниже Марии сидящей или даже заставить зрителя предположить, что святой (в виду неустойчивости позы) готов опуститься еще ниже – вот только непонятно как. Однако на золотом фоне такое положение не казалось бы неудобным. Ведь и стоящие на цыпочках, и парящие фигуры не выглядят неестественно в таком обрамлении. Только будучи помещенным в обыденный интерьер, Лука может и должен оцениваться на основании нашего опыта в отношении движения и статики. Реальный человек в реальном пространстве – мы можем отождествить себя с ним и посочувствовать его неловкому положению.

¹⁸⁹ Панофский сравнивает св. Луку с архангелом Гавриилом в сцене Благовещения (*Panofsky E. Early Netherlandish Painting. Vol. 1. P. 254*) – весьма симптоматичное для главы иконологической школы сопоставление! С Панофским невозможно согласиться, более того, нельзя не отметить странность желания находить непременно в классических картинах многослойную иконографию, своего рода перекрестные ссылки. Оказывается, Лука преклоняет колени не из благоговения перед Девой или сознавая важность своей миссии, но потому что ему как человеку эпохи постмодерна нравится говорить цитатами, хотя бы и такими порядком избитыми. Но мысль о Благовещении не может возникнуть перед картиной, изображающей *следующий* эпизод Священной истории – ведь в сцене Благовещения не могло быть младенца. Ср. спор Зедльмайра с Бадтом о допустимости сопоставления картины Вермеера с образом св. Луки перед Мадонной.

Сказанное вовсе не означает, что автору не удалось убедительным образом согласовать фигуры и фон, что, подобно некоторым более ранним интерьерам – как в алтаре Мероде Р. Кампена (Кластер, Нью-Йорк) – пол, например, слишком резко уходит вверх¹⁹⁰, так что кажется, будто фигура устойчивости ради к нему особым образом прикреплена¹⁹¹. Но вот какая еще возникает при этом проблема. Совсем не показывая в традиционной картинке земли (почвы, пола) или же обозначая ее условной чертой, художник в прежние времена мог и не думать о третьем измерении. Но всякая реалистически изображенная поверхность¹⁹², мыслимая как основание композиции, предполагает движение вдаль, хотя бы и на небольшое расстояние, ведь здесь имеет место перспективное сокращение, неважно, правильно или неправильно переданное. Так что, исключив из картины Рогира дальние планы (завесив дверь балкона), мы не вернем позе Луки уверенности, ведь его все равно будет окружать не золотое сияние, но реалистически показанный интерьер, ноги святого будут касаться пола (изображение которого развернуто в пространстве). Изощренный рисунок складок одежды на таком полу выглядит допустимой условностью, а вот если задаться вопросом о положении тела под этими складками, возникнет чувство неловкости. (В картине Ван-Эйка такой проблемы нет.)

Конечно, открывающийся из окна-двери вид призван усилить ощущение глубины в картине. Слово вторя Альберти, художник делает особый акцент на «виде из окна» как источнике вдохновения для живописца, параллельно он также поддерживает идею превосходства *дизеньо*, заставляя своего героя выполнять лишь скромный набросок (на крошечном листке, где судя по размерам уже запечатленного лица Марии не поместится вся фигура) и только. Наверное, художник не осмелился явиться ко двору Царицы небесной с обычными инструментами живописца – кистями, испачканными

¹⁹⁰ Что парадоксальным образом оказывается близко построению пространства в работах некоторых модернистов – Ван Гога или же Э. Мунка (см. *Novotny Fr. Paul Cézanne (Gesammelte Schriften zu seinen Werk und Materialien aus dem Nachlass)*. Wien, 2011. S. 274 passim.)

¹⁹¹ Ср. критику изображения пространства в этом произведении: *Gosebruch M. Hubert und Jan van Eyck // Idem. Aufsätze und Vorträge*. S. 246.

¹⁹² В «Благовещении» С. Мартини (Уффици) основанием служит тонкая полоска, имитирующая мрамор, которая, как и золотой фон над ней, кажется чем-то сугубо материальным – кусок камня, закрепленный на доске.

краской, – и за время краткой аудиенции имеет возможность только составить с помощью рисунка самое общее представление о предмете изображения, чтобы довершить остальное в мастерской¹⁹³. «Рождение живописи» происходит в благоговейно-почтительной атмосфере.

Кстати, дворец ли это? Пожалуй, вид, открывающийся из окна, призван указать на значительность помещения, в котором мы по воле художника оказались – не всякую комнату сопровождает такой балкон, вернее просторная терраса. Более того, прямо из этого помещения в пространство уходит ось, которой в известной мере подчинена композиция города, где находится здание. И эта ось совпадает с рекой, вытекающей, стало быть, из-под нашего помещения – что похоже на «водяной замок» (Wasserschloss).

И хотя величина внешнего мира, ничтожный кусочек которого открывается нам из окна, заставляет предположить существование других подобных комнат, где тоже могут делать наброски к картинам (как иные верят в существование множества планетарных систем, где тоже есть жизнь), такое величественное построение картины предвещает, что подобных комнат и дворцов все-таки немного. Снова и снова архитектура в картине делает внешний мир не враждебным нам, но привычным, почти родным. Среди домов мы не чувствуем себя такой песчинкой в море, как на фоне гор, лесов или небесных высей.

Однако первое назначение пейзажа – ведуть за окном – конечно, поведать о чем-то бесконечно далеком, нам несоизмеримом. Если художник демонстрирует свое мастерство в изображении дальних далей, то тем самым, все же подчиняет их своей воле. Этот вид из окна вообще не составлял бы какой-то проблемы, если бы художник не усложнил себе и нам задачу, введя в композицию второстепенные фигуры людей, стоящих на террасе. Сделал он это вслед за Ван Эйком, позаимствовав у того сцену пристального разглядывания чего-то, о чем мы можем только догадываться. При этом если у Ван Эйка один человек (тот, что слева), перегнувшись через ограду, действительно ищет нечто взглядом, а другой к его занятию безучастен, вообще, кажется, никуда не смотрит, то Рогир предлагает более интересное решение: мало того, что два

¹⁹³ По легенде, Дева Мария явилась Луке дабы помочь ему осуществить замысел создания первой иконы. Но в картине нет и намека на такое чудесное явление (отсутствуют нимбы, ангелы с короной и т. п. – все то, что есть у Ван Эйка), потому мне кажется вполне допустимой формулировка, что это художник чудесным образом перенесся в мир иной.

его второстепенных героя – мужчина и женщина¹⁹⁴, которые к тому же повторяют расположение фигур в комнате – мужчина, как и Лука, справа (более того, женщина своим наклоном как бы вторит Марии), они к тому же явно ведут беседу, мужчина словно замечает нечто и, в возбуждении переступая с ноги на ногу, пытается показать это своей спутнице, которая не без стеснения выглядывает из-за зубца стены. Поразительное богатство информации при ничтожности размеров двух этих фигур¹⁹⁵!

Бессмысленно задаваться вопросом, что эти персонажи там увидели, на что намекает художник. Важно другое – то, что видим мы и не видят (не желают видеть) они. Ведь и в той, и в другой картине эти второстепенные участники пропускают нечто исключительно важное – явление Мадонны, к которому во втором случае добавляется другой сюжет – рождение христианского искусства. Невежественные люди! Что могло бы привлечь их взгляд там, во внешнем мире? Скорей всего, нечто ничтожное (оттого в их позах присутствует определенный комизм), тогда как непосредственно за спиной у них происходит чудо, и они не видят его, выказывая неуважение и к искусству, и к религии. Поистине, вот живописная притча о вреде праздного любопытства, способного отвлечь человека от важных дел! Или – кто знает – по решению художника эти люди недостойны видеть то, что открывается лишь нам (да заказчику в первом случае, а если Рогир в Луке изобразил себя, то еще и ему самому), потому их на всякий случай выставили из комнаты на время и даже не позволили оборачиваться.

Таким образом, если передний план отдан трем главным участникам (у Ван Эйка четверем – с ангелом), средний план в обеих картинах занимает меньшее количество лиц – двое. Не логичнее было бы развернуть этих персонажей, сделать их, подобно нам, свидетелями происходящего? Конечно, нет. Такое построение обеих картин привело бы к явной неудаче. Причин здесь может быть названо несколько. Во-первых, эти люди все равно бы ничего не увидели (а мы бы осознали на-

¹⁹⁴ Панофский распознал в фигурах мужчины и женщины св. Иосифа и Анну, т. е. родственников Марии, чем можно объяснить их присутствие в частном саду (*Panofsky E. Early Netherlandish Painting. Vol. 1. P. 253*). На чем конкретном, однако, могла бы основываться какая бы то ни было идентификация этих персонажей, неясно. Логичнее видеть в них супружескую пару (а не мужа и мать Марии).

¹⁹⁵ Как тут ни вспомнить мотив стоящих к зрителю спиной *наблюдателей* в столь многих пейзажах К.-Д. Фридриха! Они словно зрители в первом ряду некоего мирового театра. См.: *Wolfradt W. Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik. Berlin, 1924. S. 41 ff.*

прасность их поворота). Мало того, что фигуры расположены достаточно далеко, так что герои основной сцены должны им явиться почти такими же маленькими, как они нам, так еще и комната, лишенная искусственных источников света, слишком темна для смотрящего снаружи, чтобы он там хоть что-то разглядел (если не предполагать, конечно, что от Мадонны с Иисусом исходит особое, невидное нам сияние). Во-вторых, их лица отвлекли бы нас от вида основных участников, ведь и без того художники смогли многое об этих фигурках, несмотря на их малый размер, поведать. Повернутые к нам, эти персонажи – с определенной мимикой, с определенными чертами лиц – отвлекли бы на себя больше внимания и профанов, и знатоков (которые обязательно задались бы вопросом о возможном портретном сходстве). Наконец, в существующем своем положении они как бы усиливают движение вглубь, по которому строится перспектива. Повернутые спиной к открывающимся далям, они словно плыли бы против течения. Нет, эти участники, конечно, должны стоять именно так и смотреть именно туда – хочется сказать, вперед, по движению, находясь на носу воображаемого корабля.

Так, используя не столь замысловатые средства, художники создают исключительное внутреннее напряжение. Показывают нечто важное и тут же от него отвлекают. Помещают Бога в камерное пространство частного (пускай и роскошного) жилища и рисуют картину внешнего мира, где также должен быть Бог (иначе почему этот мир так красив, так архитектурно совершенен?), заставляют двух статистов второго плана всматриваться в какое-то Божье творение, забавляться чем-то, тогда как на первом плане столь торжественная обстановка. Наверное, не во всем здесь нужно видеть виртуозность, тонкий и точный расчет. Скорее мы находимся в пространстве эксперимента, причем не вполне понятно, чем он завершится. Помещая две фигурки на террасу, Ван Эйк в особенности не мог быть уверен, что композиция не распадется на две не связанные между собой картины. Но художнику хотелось охватить сколь возможно больший спектр явлений мира, и усилия его не пропали даром. Пусть он и был только в начале пути.

В конце же этого пути, при завершении многовековой истории классического искусства, русский художник вновь поставил композиционную целостность полотна под угрозу, столкнув и смешав далекое и близкое. Но достигнутая им двойственность, даже двусмысленность в конце концов так и остались непреодоленными. Не взгляд первооткрывателя, а утомленное сознание позднего мастера, которого гнетет ав-

торитет традиции и знание, что все уже было, – вот, чем движим Иванов, и толку от его стараний немного. Вместо двух наблюдателей на террасе у него лесные жители (в неопределенном количестве), которые не разнообразят картину происходящего, а только усиливают ощущение абсурда в ней и бессмысленности затраченных времени и сил. Они карикатурное отражение проблемы глубины в картине.

По-иному, не столь катастрофически явлена эта проблема в других частях полотна – но сколь значительно исправил бы свое положение художник, откажись он от лесного фрагмента, только выдающего его бессилие. Эти фигурки показаны в профиль, стало быть, повернуты к Христу, которого, однако, из-за леса они видеть не могут (как не видят и Иоанна). Упомянутое Алленовым *обращение фигур* проявляется в них лишь отчасти, но вот в других героях эта тема звучит в полную силу, и я собираюсь еще вернуться к ней, ведь хотя странная группа в лесу и дала мне толчок к определенному рода размышлениям, назвать ее принципиальным элементом композиции, конечно же, нельзя. Дальнейшее исследование позволит открыть в картине иные болевые точки.

Отступление 3. Правое – левое

Мы уже не раз приближались к этой теме, столь важной для повествовательного анализа, а, стало быть, и для всеобъемлющего изучения любой картины, в том числе «Явления Мессии». При всем том никакой особой сложности в творении Иванова с точки зрения отношения правого и левого, как кажется, нет. И обратиться к ней заставляют, во-первых, общеметодологическая важность проблемы, во-вторых, – и именно по этой причине такое Отступление приводится именно в этом месте – невозможность обойти вниманием основное отличие двух картин, которые стали предметом анализа в предыдущем разделе. Вот, если и не причина, то, по крайней мере, повод коснуться столь существенной для всей истории классического искусства темы.

Дело в том, что «Мадонна канцлера Роллена» и «Мадонна со св. Лукой» в известном отношении зеркальны. Эксперимент, который поставил когда-то Вельфлин¹⁹⁶, можно было и

¹⁹⁶ См.: *Wölfflin H. Über das Rechts und Links im Bilde // Idem. Gedanken zur Kunstgeschichte. S. 82–90.* См. также: *Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 2007. С. 42–44; Gaffron M. Right and Left in Pictures // Art Quarterly. 1950 (13). P. 312–331; Schlosser G. [J. v.] Intorno alla lettura dei quadri // La critica. Anno 28 (1930). Fasc. 1. P. 72–79.*

не проводить специально. Два великих живописца поступили именно так, точнее второй, повторяя схему предшественника, возможно, с тем чтобы уменьшить сходство, ее отразил¹⁹⁷. Вспоминая Вельфлина, Зедльмайр отмечал что одними лишь формальными законами не объяснить тех резких изменений, которые всякий может ощутить, проведя такой эксперимент с любой классической картиной – композиция не просто становится другой, она поистине рушится, и у Рогира этого не происходит лишь потому, что его картина получена отнюдь не простым отражением произведения Ван Эйка¹⁹⁸.

Вообще-то, объяснение этого странного феномена желанием художника сильнее отличаться от предшественника, произведение которого послужило ему источником вдохновения, достаточно примитивно. Скорее уж иные задачи изображения с несколько иной темой заставили Рогира дать композицию в зеркальном отражении. Нам предстоит найти ответ на вопрос, какие же причины подвигли художника на такое изменение понравившейся ему композиции.

Но почему вообще столь сильно отличается от оригинала отраженная (и только, без каких-либо иных изменений) картина? Мне кажется, здесь возможны два объяснения: философское (религиоведческое) и психологическое. Согласно первому, все дело в представлении о праведном правом и грешном левом, о сидящих ошуюю и одесную. Согласно второму, и в религии, и в изобразительном искусстве имеют место последствия естественной асимметрии человека – проявляющейся и в неодинаковом развитии двух его рук, и в различном устройстве и функции полушарий головного мозга – левое представляется менее совершенным, уязвимым для пороков. В конце концов, в многочисленных рассуждениях о правом и левом в христианской религии принципиально важно не то, с какой стороны кто будет сидеть, но само представление о грехе и праведности – праведный человек действует во всем столь же уверенно, как большинство людей, работая правой рукой.

Я уже вспоминал об этом в связи с «Пиета» Веронезе. В удивлении, отчего ангел берет Христа за левую руку и левой приглашает его двигаться влево, есть нечто поистине суеверное! Хорошо ли это? Думаю, что ни художник, ни его заказчики, ни рядовой зритель ни тогда, ни сейчас не задавались этим странным вопросом, более того, не замечали, где какая рука, до тех пор, пока не попытались бы выяснить это специа-

¹⁹⁷ Известен гобелен по мотивам картины Рогира, композиция которого, что неизбежно, вновь оказывается отраженной.

¹⁹⁸ *Зедльмайр Г.* Искусство и истина. С. 148 и далее.

льно. У Иванова, впрочем, в этом отношении все канонично: грешники (фарисеи, римские солдаты) находятся слева от Мессии, праведники справа и так было с самых первых эскизов. Но есть ли какой-то глубокий смысл в том, что в картине Ван Эйка Христос¹⁹⁹ справа от основной оси (да ведь и ось эта, как вся перспектива, *субъективна*, отождествлять ее с божественным началом вряд ли уместно), а у Рогира слева?

Уверен, мы имеем здесь дело с довольно простым психофизиологическим феноменом – человек по-разному воспринимает одну и ту же форму, данную в прямом и зеркальном отображении, – объяснимым средствами современной науки. Без обращения к ее достижениям я могу сделать только некоторые замечания, основанные на личном опыте. Но ведь и художники эпохи Возрождения не располагали такими сведениями, они действовали интуитивно, чувствуя непростое взаимоотношение левого и правого и умея его использовать.

Прежде всего хорошо известно, что существуют *нисходящая* и *восходящая* диагонали. В этом несложно убедиться, обратившись к известнейшим примерам изображения падения (восхождения) в классических картинах – скажем, таковы композиция «Падения слепых» (Каподимонте, Неаполь) в целом или же такой частный момент, как падающий нож в картине «Жертвоприношение Авраама» Рембрандта. Рассматривая эти полотна в отражении, зритель заметит, насколько неубедительно тогда оказывается переданным основной мотив.

Далее. Слегка восходящая (слева направо) диагональ воспринимается как *почти горизонталь*, тогда как ее отражение кажется гораздо более резким, т. е. при сохранении угла, допустим, в 5–7° зрительно он воспринимается, как несколько больший. Видимо, какой-то механизм в мозгу человека способствует тому, что горизонталью нам кажется порой нечто не вполне горизонтальное – это сравнимо с отклонением стрелки компаса от строго географического направления на север.

Точно так же сдвиг основной оси изображения влево по отношению к центру (так сдвинуты две второстепенные фигуры в картине Ван Эйка) воспринимается как незначительное на-

¹⁹⁹ Никто не стал бы отрицать обязательность того, что младенец Иисус благословляет канцлера *правой* рукой, ибо здесь уже традиционная иконография непреодолима. Но разве нельзя было построить композицию таким образом, чтобы и при положении Мадонны слева этот жест сохранялся (ср. рассуждения о левом – правом в картине В. И. Сурикова «Боярыня Морозова» в третьей части настоящего исследования)? Более того, поскольку у Рогира младенец пассивен, этому художнику было, с такой точки зрения, все равно, кого куда помещать.

рушение – в отличие от сдвига вправо. Следовательно, пустота слева более ощутима, даже болезненна, нежели пустота справа; если вся композиция смещена в левую сторону, она не кажется неуравновешенной. Можно связать это с отмеченной выше особенностью: если поверхность мира в нашем восприятии *наклонена* немного влево, неудивительно, что и все, что на ней находится, скатывается туда же.

Далее. Левая сторона воспринимается как основной вход в картину, там естественно поместить начало истории (здесь я соглашаюсь с Бадтом²⁰⁰, однако такое правило представляется мне не слишком жестким). А Имдаль даже прибегает к рисованию схем, чтобы показать, как сильно изменилась бы та или иная композиция, если бы расположенная у левого края фигура сдвинулась вправо, так что слева от нее образовалась бы пустота (вернее, пространство, заполненное чем-то второстепенным – вот, что подразумевается здесь под *пустотой*). Но и паузу или разрыв в композиции следует понимать так, что пустота справа от героя может быть им легко заполнена. Это пространство необходимо для дальнейшего движения, если только нет жестких указаний на то, что подобный персонаж движется в противоположную сторону. У пустоты слева такого свойства нет.

Перечислив общие особенности функции левого и правого в картине, можно вернуться к двум нашим произведениям. Фигура канцлера только входит в пространство картины. И возможное продолжение его движения ограничено подставкой для молитвенника. Часть его тела обрезана краем картины, а если продолжить в том же направлении архитектуру интерьера, станет очевидно, что и ноги этого человека находятся за пределами комнаты. Он словно вошел в молельню, большая часть которой, однако, закрыта для простых смертных, оттого канцлер сразу преклоняет колени. Пустоту, которая перед ним, он преодолеть уже не может – ничего страшного, ведь туда устремляются его помыслы и молитвы. И две фигуры второго плана (как уже отмечалось) сдвинуты влево, подальше от Божественного; для них ось симметрии тоже становится алтарной преградой, хотя они и вне этого помещения.

То, что еще один участник основного события – ангел входит, точнее, влетает в картину справа, ничего принципиально не меняет – он не столь важное и не так много места занимающее действующее лицо. К тому же, ему некуда стремиться, он не несет корону, он ее уже принес. Итак, канцлер попадает в картину с наиболее подходящей для этого стороны; читая

²⁰⁰ Эти идеи развиваются в исследовании классической композиции, созданном Куном (*Kuhn R. Komposition und Rhythmus*).

композицию слева направо, мы находим и то, к чему устремляются его помыслы.

А что же св. Лука Рогира? Одно дело, грешный земной человек, который просит Деву Марию о заступничестве, другое – святой, евангелист, который посещает Ее с определенной, важной для не одного его миссией – запечатлеть Ее образ. То, что художник скорее всего изобразил себя (а также, возможно, свою семью), ничего не меняет, ведь мы либо во всех участниках подозреваем актеров, либо всецело принимаем иллюзию – в любом случае равенство изображенных участников события сохраняется, чего у Ван Эйка нет и быть не может. Лука никуда более не стремится: он уже занял подобающее место и рисует, соблюдая дистанцию, – не только из почтения, но и удобства ради (он даже как будто собирается отклониться немного назад). Гораздо важнее не то, как этот герой сюда пришел, но то, что он затем, наверное, уйдет куда-нибудь, с тем чтобы закончить начатое – перенести рисунок на холст или доску. Большую статичность композиции придает и то, что две фигуры на заднем плане находятся на равных расстояниях по обе стороны от основной оси.

Вот как, по моему мнению, можно объяснить зеркальную композицию двух картин. Канцлер уже вошел, стремясь в своих помыслах к Мадонне. Лука отходит, даже готовится уйти. Движение действительно осуществляется слева направо (в более сложных композициях, например у Рубенса, возможно, конечно, и другое направление, точнее ситуация, где правое и левое утрачивают всякий смысл), причем движение это немного затруднено **легким наклоном всех классических картин влево** (основанным на психологических особенностях восприятия, свойственных человеку²⁰¹), отчего движение в этих картинах – всегда преодоление, всегда восхождение, всегда труд.

У Иванова такое *восходящее* движение лучше всего передано в левой части картины, где сначала двое выбирают из реки, а затем группа апостолов устремляется к Иоанну, он же ведет их к Христу (который, естественно, *выше*, а не только дальше). Такого слитного и одновременно усложненно дифференцированного движения в других частях картины нет. Вспоминая об огромном воздействии, которое оказала на Иванова фреска Леонардо «Тайная вечеря», можно сказать, что здесь

²⁰¹ Исходя из собственного опыта, автор, к сожалению, не может проверить, каково в этом отношении мироощущение левши. Ведь и самый знаменитый левша-художник – Леонардо – в своих рассуждениях об искусстве ни на что подобное не намекает.

помещена *половина* ее композиции²⁰², вот только выходящие из воды – это все-таки не апостолы, да и Сомневающемуся у Леонардо места не нашлось. Имеет место фрагмент: три апостола, которые выражают почти такой же диапазон чувств и эмоций, что их товарищи на фреске, причем всем телом, ведь они стоят, а не сидят за столом.

Возможно, это самая правильная, с точки зрения академической композиции, часть картины, она же и самая традиционная. И как раз желая ее разрушить – в пору разочарования и порожденного им озлобления против собственного детища – Иванов именно сюда поместил нечто нелепое – ту самую группу в лесу. Глядя на эту часть композиции, невозможно не использовать термин «барельеф». Рельеф, впрочем, на Иоанне не заканчивается, но после небольшой паузы продолжается хозяином, рабом, Смотрящим и Дрожащими. Надо сказать, что фигуры апостолов удались лучше, ибо они одеты – наверное, все дело в неудачно найденном цвете голых тел справа, в нарочитом контрасте светлой и темной кожи – надо быть Рубенсом, чтобы справиться с такой задачей. А вот в контрапункте локальных цветов одежд есть нечто от Пуссена, по крайней мере, понимание того, как в таких театральных драпировках может быть задействован цвет. Тяжелые складки этих одеяний, к тому же, неплохо согласуются с картинными жестами двух апостолов, картинно жестикулирующих.

Но обратимся к сравнению с барельефом. Ни Алленов, ни Алпатов ничего не говорят об этом, зато еще в XIX в. данную тему затронул Стасов: «<...> Мудрено также похвалить общее расположение фигур²⁰³, которое имеет вид как будто бы скульптурный, почти барельефный; эту массу народа, искусственно пригнанную на узкое (в плане) и продолговатое пространство»²⁰⁴. Что было свойственно и другим старым ма-

²⁰² Алленов увидел в этой части картины намек на Деисус – тоже половину традиционной композиционной схемы (Алленов М. М. Феноменология зрелищного пространства у Александра Иванова // Театральное пространство. С. 400). Едва ли такое сравнение корректно. Ведь у отдельных фигур в традиционном русском иконостасе нет того богатства эмоций, выраженных в разнообразии поз и жестов, что было открыто мастерами итальянского Возрождения (вспомним еще и Рафаэля, например, его картон «Призвание апостолов», где, кстати, уже имеет место такая *половина*), а к XIX в. стало чем-то вроде общего места академической живописи.

²⁰³ Алпатов возражает Стасову (с. 358), но не приводит стасовских аргументов, только дает понять, что похвалить «общее расположение фигур» отнюдь не мудрено.

²⁰⁴ Стасов В. В. Избр. соч. Т. 2. С. 81. Ср. у него же: «неприятная барельефность» (Там же. Т. 3. С. 111).

стерам²⁰⁵, восклицает Стасов, – тем самым Рафаэлям с Леонардами!... Так что если любить их, то надобно любить и Иванова (см. выше), а если ругать нашего художника за несовершенство композиции, то следует признать: точно такой же критики заслуживают и его великие предшественники. Я не собираюсь ругать Иванова, лишь констатирую, что в своем подражании старым мастерам он непоследователен, что барельеф у него во многих местах стерт или расколот.

А вот, что писал другой исследователь уже в XX в.: «Движение все более сдерживается, затухает. Оно уже не уходит в глубину и не зарождается там, а развертывается по большей части фронтально, по законам скульптурного фриза – рельефа»²⁰⁶. «Все более» и «уже» относятся к окончательной версии картины в сравнении с эскизами, речь не идет, таким образом, о существовании картины в ее собственном времени. И наконец, чуть позже у Коваленской: «Однако толпа народа в новом варианте картины получила совершенно барельефное расположение, более неоклассическое, чем в первоначальном варианте; только в правой части картины Иванов дал движущуюся из глубины на первый план процессию»²⁰⁷.

Несложно заметить, что всякий раз упоминание барельефа связано с какой-то, хотя бы сдержанной, критикой (а у Стасова с извинением – мол, раньше этим все грешили), тогда как сугубо апологетический подход послевоенного времени такую проблематику исключает. Стало быть, в сознании исследователей творчества Иванова скульптурность или рельефность является недостатком. Позицию Стасова понять несложно: для него уподобление человеческого тела скульптуре (окаменение) означает возвращение к академизму, уход от изображения *реальной жизни*. А искусствоведы XX в.? Разве они столь же негативно настроены по отношению к классической традиции, разве стали бы они осуждать за то же самое Пуссена или Рафаэля? Что плохого в уподоблении изображенной на картине фигуры совершенной статуе? Что вообще плохого в понятой таким образом *пластичности*? Видимо, они (по крайней мере, Бакушинский) имели в виду, что Иванов в этом, как человек XIX в., уже не столь силен, что ему следовало уйти от такого подражания старым мастерам, не гнаться за Пуссенем.

Но классическая картина именно в барельефе находила тот компромисс между глубиной и плоскостью, который позволял

²⁰⁵ Там же. Т. 2. С. 81.

²⁰⁶ Бакушинский А. А. Иванов и Пуссен // Искусство. 1932. № 5. С. 107–114.

²⁰⁷ Коваленская Н. Н. История русского искусства первой половины XIX в. С. 162.

ей сохранять целостность. Когда массы народа, по Стасову, искусственно пригнаны «на узкое (в плане) и продолговатое пространство».

Как никто другой, чувствовал потенциал барельефа Пуссен, именно в этом виде искусства находя вдохновение при создании своих рисунков²⁰⁸, совершенно не похожих, например, на линейную вазопись (т. е. подлинный античный рисунок, дошедший до нас). Барельеф занимает то самое пространство меж двух стекол витрины, но, конечно, он может быть разбит на несколько групп, сложным образом связанных и все равно находящихся в одном плане²⁰⁹, без «движущейся из глубины на первый план процессии».

А вот в правой части картины Иванов действительно четкость барельефа нарушил, образовав толпу, уходящую вдаль (что Коваленская оценивает позитивно). Но это *вдаль* неравноценно *вдоль* (переднего края картины). Ведь барельеф не может быть обращен в глубину (повернут в профиль). Оттого вслед за фигурой Иоанна Крестителя в картине воцаряется сущий хаос – здесь не приходится говорить уже о какой-либо композиции, всему же виной та самая глубина, соблазна которой художник слева сумел счастливо избежать (если не вспоминать, конечно, людей в лесу). Лес, как уже отмечалось, оберегает фигуры апостолов от постороннего вмешательства, служит им темным фоном. Справа этого нет. Конечно, Иванов стремился к «разнообразию в природе»²¹⁰, да и странно было бы для человека XIX столетия с его стремлением к (географической) достоверности перенести события Нового завета в лесную чащу, если известно было, что настоящего леса в Палестине нет.

Четкое распределение ролей в группе слева (чередование мотивов движения – остановки, пока Иоанн Богослов не наталкивается буквально на движущегося в том же направлении, но в ином темпе Крестителя), последовательное произнесение реплик персонажами уступает место полному разнообразию справа, где каждый стремится сказать что-то свое. А то, что некоторые из них забрались на холм (иначе задние ряды их не были бы видны), кажется совершенно механическим приемом, – как при групповом фотографировании (можно сказать,

²⁰⁸ См.: *Badt K. Die Kunst des Nicolas Poussin. Bd. 1. Passim.*

²⁰⁹ Оттого так искусственны и в общем и целом неудачны «рельефы второго плана», которые можно видеть на фреске в Сикстинской капелле (Перуджино) «Передача ключей св. Петру». Художник безуспешно пытается насытить ими пространство между основной группой и архитектурным фоном.

²¹⁰ Ср.: Алпатов. Т. 1. С. 348.

что самым отдаленным фигурам в толпе – воинам пришлось даже сесть на коней, отчего они оказались *выше* Христа). Отметим, что если фигуры слева отделены от края картины (между набедренной повязкой старика и краем полотна присутствует совершенно четкая пауза), то справа они выходят из нее, так как и часть фигур, и одежда внизу обрезаны. Намек на то, что там еще много других? Есть ощущение чрезмерного скопления персонажей в правой части холста, что, как отмечалось выше, в Отступлении 3, само по себе порождает чувство психологического дискомфорта. Кстати, отразив картину, мы, конечно, все в ней ухудшим, за исключением вот этого момента – толпа справа (в таком варианте она окажется слева) уже не покажется чрезмерно многолюдной.

Алпатов и вслед за ним Алленов пытались выявить какие-то группы, организующие целое, но такой подход был оправдан лишь отчасти. Так, Смотрящий близок к Дрожащим лишь потому, что тоже стоит, но стремится при этом в противоположную от отца с сыном сторону. Присевший на корточки раб такой же высоты, что и его господин, но при этом будто бы от хозяина своего отшатывается. Главное же, обе группы неизбежно сливаются с фигурами второго плана, почти что тонут в нем. И при всем том скопление тел чередуется с неожиданными пустотами. Так, Смотрящий закрывает локтем пол-лица старика²¹¹, а позади него, между ним и Дрожащим, образуется неприятное зияние. Вообще же перекрытие лиц также означает забвение принципов построения классического барельефа, такое может случиться в настоящей толпе, не в скульптурной.

Массы людей, изображенные художником, напоминают многоголовое, многорукое и многоногое чудовище – в этом, однако, нет ничего для классического искусства необычного. Особенно у Рубенса часто можно видеть, как отдельные тела стремятся к слиянию (скажем, Христос и сидящие справа от Него в «Пире»). Вот только изображение этого сверхъестественного существа, как и изображение отдельного тела, может быть более или менее удачным. Монстр Иванова получился довольно вялым. Его единственное движение – поворот к той одной фигуре в картине, что отделена от него. Но об этом *повороте* чуть позже. Пока обратимся к Христу.

Коваленская писала когда-то, что поскольку «<...> не удалось Иванову образ Христа в картине, ему пришлось его отодвинуть в глубину, чтобы недостающую ему значительность вос-

²¹¹ «Локоть-клык» – характеризует эту деталь современный исследователь (Виноградов И. А. Н. В. Гоголь и А. А. Иванов // А. Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 680), который видит в таком приеме осуждение Смотрящего художником.

полнило окружающее его пустынное пространство»²¹², и затем (в другом месте): «Иванов сам затруднил себе задачу, выбрав момент первого появления Мессии, когда то духовное перерождение народа, которое он хотел показать, должно было зависеть только от выразительности образа появившегося, а не от его проповеди или каких-либо действий»²¹³. Интересная мысль. Дело не в том, удался Иванову Христос или нет²¹⁴, а в том, что мы не можем разглядеть с такого расстояния его черты – персонажи первого плана отвлекают наше внимание, и никакое пейзажное окружение (пустота) не помогает. Как бы ни была оправдана идея поместить Христа в отдалении и в пустоту (он *только появился*, более того, пришел из пустыни, где был искушаем, несет, таким образом, частицу пустыни в своей душе), сила его воздействия снижается, лучше бы было приблизить его к основной группе, тогда бы и не возникло у Алленова ощущения, что Христос не приближается и не приблизится никогда.

Почему же многие *оборачиваются* к нему? Да ведь они повинуются велению Крестителя – несложно заметить, что кто-то смотрит на него, не на Христа. Художник показывает две ступени действия: сначала они только услышали нечто (и смотрят на говорящего), а затем, проследив за его жестом, увидели.

Но, пожалуй, здесь Иванов наносит классической композиции мощный удар. До Иоанна этой проблемы нет, фигуры движутся вдоль леса и изображены в основном в профиль. Христос им не виден, приходится заглядывать вперед, чтобы хоть что-то рассмотреть. Креститель не сказал еще своего слова, он только вышел на сцену. Сразу после Иоанна (т. е. справа от него) – мощная спина как олицетворение совершившегося поворота (при этом, согласно официальной версии²¹⁵, в случае

²¹² Коваленская Н. Н. А. А. Иванов // Искусство. 1941. № 1. С. 54.

²¹³ Там же. С. 163.

²¹⁴ Алленов даже назвал образ Христа «картиной в картине», словно бы творением пророчествовавшего о Пришествии Иоанна, на которое он указывает толпе (Алленов М. М. Феноменология зрелищного пространства у Александра Иванова // Театральное пространство. С. 377). Ср.: «Картина его только выразила “рекомендацию” Иоанном Крестителем появляющегося вдали и еще неизвестного в народе Христа» (Стасов В. В. Избр. соч. Т. 3. С. 401).

²¹⁵ Негативное отношение к этому персонажу (в котором небезосновательно сомневается один из первых авторов, писавших о картине: Бухарев А. М. О картине Иванова «Явление Христа миру». С. 16) предопределено сочувственным отношением к его рабу, с которым хозяин наверняка обращается не слишком гуманно. (Иначе отчего у раба столь жалкий вид?) Зато Смотрящий воспринимается как фигура скорее положительная, хотя он тоже знатного происхождения, только никакого раба с ним рядом нет (по крайней мере, не показано).

с богачом как раз никакого обращения не произойдет – непонятно только, зачем он тогда принял или готовится принимать крещение?), далее еще две фигуры, у которых мы не видим лиц, одна из них вновь демонстрирует нам обнаженную спину. Это Смотрящий – курьезное, конечно, прозвище для фигуры без глаз и без лица.

В центральной, можно сказать, антибарельефной части все так или иначе заняты *разворачиванием себя* по направлению к Мессии, в правой же части не собираются поворачиваться лишь те, кто тверд в своей неверии (фарисеи). И Сомневающийся слева – единственная большая фигура, данная фронтально. В толпе кто-то скашивает глаза, кто-то поворачивается всем телом. Вероятно, в конце концов все праведники должны повернуться к нам спиной, а затем и вовсе поменять направление движения – не вдоль картины и не сверху вниз, но прочь, навстречу Мессии (особенно если Он сам в действительности не собирается приближаться). И вот, когда они встанут и уйдут, т. е. «обращение» завершится²¹⁶, классическая композиция будет полностью преодолена, а на холсте останутся лишь фарисеи с солдатами, но, возможно, уйдут куда-нибудь и они... (Обращение к такой фантазии на тему «что будет в следующий момент», конечно, оправдано в данном случае иронией.)

Но ведь в самом появлении Мессии вдали, лицом к нам содержится указание на дальнейшее развитие событий – герои картины отвернутся от зрителя, а затем и вовсе покинут передний план, т. е. то *место*, где только и возможно было какое-то подобие классической картины, точнее, где это подобие художнику удалось создать. Своим замыслом Иванов обрекает героев играть по старым правилам лишь до тех пор, пока они не *обратились*, т. е. не обернулись, или, как апостолы, от которых Христа скрывает лес, не увидели Спасителя.

Итак, актеры на сцене в дальнейшем явно собираются играть к нам спиной, более того уйти вглубь сцены. Проще говоря, перестать быть актерами, отбросив театральные условности, да и сам театр (классическую картину), как, вероятно, нечто греховное. Ни зритель, ни само действие их больше не интересуют. Так, Иванов окончательно разрушает композицию, помещая главного героя на дальний план и устанавливая контакты по направлениям, не связанным с движением вдоль края картины. В левой, барельефной части полотна эта композиция еще как-то держится, но ведь это сравнительно

²¹⁶ Ср.: «Тут не представлено обращение народа к Христу», – критически замечает Стасов (*Стасов В. В. Избр. соч. Т. 3. С. 405*).

небольшой фрагмент, более того, он никак по-настоящему не обособлен. И как слепые у Брейгеля падают в придорожную канаву, апостолы Иванова готовы *свалиться в толпу*, потерять в ней.

Чтобы лучше понять разрушительность такого эксперимента, надо сравнить картину Иванова именно под таким углом зрения с некоторыми произведениями старой и новой живописи. Понятно, что «Мадонны» Ван Эйка и Рогира подходят для постулирования общей проблематики далекого – близкого, но отнюдь не для исследования особенностей ивановского полотна – слишком сильно они от него отличаются.

Примеры близких композиционных решений

Самый близкий пример – пожалуй, картина Брюллова, с которой Иванов явно полемизировал. Но начать следует не с нее. Как бы ни раздражала нашего художника поверхностная сенсационность «Помпеи», которой он противопоставляет свою относительно *спокойную* сцену, следует признать, что «пожар и язву» художники изображали и в прежние времена, более того, трудно отрицать то влияние, которое оказал на Брюллова самый яркий пример изображения коллективного бедствия в классической живописи – фреска «Пожар Борго» Рафаэля²¹⁷.

В этой работе важнейшая фигура – Папа также появляется на втором плане, в окне дворца. Она сравнительно невелика, но так как происходящее принципиальным образом от ее вмешательства зависит, к ней обращаются две или три фигуры первого плана, уже Папу заметившие, а также практически все фигуры второго плана. И та фигура впереди, что молится энергичнее других, повернута к нам спиной. Те же, кто не видит чудесного спасения, даны вполоборота; строго фронтально только фигура самого Папы (и его свиты). Персонажи, помещенные на переднем плане, заняты спасением себя и своих близких, а также тушением пожара, но те, кто узрел Папу в окне, сознают уже, что не деятельное участие, а молитва и надежда на чудо способны остановить бедствие. Впрочем, самого чуда (прекращения пожара) Рафаэль вроде бы не показывает даже намеком; не зная сюжета, можно усомниться, случится ли оно.

²¹⁷ Высочайшую оценку этому обычно недооцениваемому произведению дал Бадт, именно на его примере впервые представив читателю свой метод *чтения* картины (*Badt K. Raphael's «Incendio del Borgo» // Journal of Warburg and Courtauld Institute. 22. 1959. №. 1–2*).

Удивительно, но фреска эта скорее ближе к картине Иванова, чем Брюллова. Там, где у Рафаэля Папа, у Брюллова – вулкан, т. е. слепая неодолимая сила, несущая гибель и разрушение. К ней бессмысленно обращать молитвы, от нее можно только попытаться убежать. У Рафаэля огонь на переднем плане, вдали его нет; тем самым художник убеждает: бедствие не тотально, над ним, как и над нами, есть высшая сила, именно к ней следует обратиться с мольбой о помощи. Вот оно различие мировоззрений! Пусть и показан у Брюллова одинокий первый христианин, никакой надежды в картине нет, есть лишь силы судьбы – и природы. Хотя бы скрытым текстом и проходила мысль о наказании греховного города, а может и всей античной культуры – раз никто не спасется, значит праведников нет, в этом локальном апокалипсисе рай не предусмотрен.

Конечно, гораздо проще поместить на задний план изображение природной стихии, превосходящей любое человеческое измерение, нежели фигуру человека, хотя и святого, присутствие которого, впрочем, Рафаэль усиливает эффектным архитектурным обрамлением – окном-серлианой, а также тем, что поднимает его над землей, помещая во второй этаж. Важно то, что действие происходит в чисто архитектурном пространстве, оно более камерное, но и менее трагическое, в первую очередь, из-за того, что не затронутый пожаром дворец на заднем плане укрепляет в нас ощущение, что пожар нескольких домов – частный случай.

Так, рискуя вступить в противоречие с мыслью высказанной ранее, я должен признать, что средствами архитектуры (и понятного смыслового ряда: колоннада, ордер, порядок) художник все же показал нам путь избавления от пожара: надо бежать туда, где высится твердыня дворца (замечательно «сияние» мощного руста в первом этаже, подобное лучам восходящего солнца), гарантирующая и физическую защиту от бедствия, и прекращение его молитвами Папы. Нельзя не признать, что хотя в отличие от Микеланджело Рафаэль не успел оставить заметного следа в зодчестве, архитектурность его художественного мышления делает полноправными участниками многих произведений казалось бы мертвые формы – будь то карниз занавески в «Сикстинской мадонне», храм в «Обручении Марии» или же аркада в «Афинской школе». Вот и пожар он тушит архитектурой! (Иванов в самом начале думал разместить свою сцену ближе к городу, но устойчивая традиция изображения – пусть не «Явления Мессии», но хотя бы «Крещения» – такого не допускала.)

Продолжая сравнение двух произведений, отметим, что жест одной из фигур Иванова (безымянный мужчина, компо-

зиционно помещенный над хозяином раба), словно бы что-то отстраняющий, напоминает движение женщины с ребенком на переднем плане «Пожара». Только выражает он свой протест одной рукой. Что это за протест? Наверное, в нем подобие восклицания «не может быть», непроизвольно сопровождающего столкновение человека с чем-то необычным, с чудом.

Отметим попутно и существенное различие двух произведений – фигуры Рафаэля нигде друг друга не перекрывают, и при большем их, нежели у Иванова (исключая лесных жителей), числе им всем хватает места. Это свидетельствует, конечно же, о присутствии большего в сравнении с «Явлением Мессии» порядка, более виртуозной компановке не только в архитектуре, но и в изображении людей у великого мастера. Однако главное отличие не в этом. Выше уже отмечалась дифференциация героев фрески по принципу «кто видит, и кто не видит Папу». Казалось бы, похоже на альтернативу, лежащую в основе картины Иванова, которую столь усердно акцентировали и Алпатов, и Алленов: «пойдут – не пойдут». Но там, где у Иванова выбор нравственного порядка, Рафаэль изображает в общем-то *случайность*. Кто-то – и мы, зрители, вместе с ним – уже узрел источник подлинного спасения – олицетворение того высшего порядка, который не допустит продолжения бедствия. Кто-то все еще не видит и спасается самостоятельно, памятуя, что «на Бога надейся...», т. е. что вне зависимости от возможности или невозможности чудес следует заботиться о близких, в трудную минуту даже жертвовать собой ради них, не дожидаясь, когда все само собой образуется. Мы сочувствуем этим людям, действительно, героически сражающимся с огнем и еще не знающим, что пожар будет вскоре потушен силой Божественного вмешательства, и все они будут спасены.

Иное дело картина Иванова. Мучительные сомнения, одолевающие (как утверждает Алленов, совершенно обоснованно) почти всех участников, рождают сумятицу и неразбериху, настоящую какофонию в толпе²¹⁸. Вновь отмечу превосходство левой над правой стороной, ведь здесь имеет место естественная преграда – лес, и только одна сомневающаяся (зато сколь явно!) фигура; в любопытстве Иоанна Богослова сквозит готовность сейчас же устремиться за Спасителем, вот только

²¹⁸ «<...> Стремясь к наиболее реалистичному показу событий, Иванов хотел дать в толпе не только людей, уже загоревшихся новой надеждой, но и равнодушных, и просто любопытных, и даже сомневающих, и недоброжелателей. А такой показ неизбежно должен был разбить единство общего впечатления, единство того порыва, ради которого Иванов и задумал свою картину» (Коваленская Н. Н. История русского искусства первой половины XIX в. С. 166).

надо сперва его увидеть: не для того чтобы уверовать – наверное, это уже произошло, но чтобы попросту знать, куда идти.

Композиция Рафаэля, наоборот, исключительно логична. Здесь имеет место лишь кажущееся противопоставление двух планов²¹⁹ – более глубокий подход может обнаружить сложное взаимодействие горизонтали и вертикали, когда передний план в центре раскрывается внезапно кверху или, быть может, в этом месте на него падает свет Божественной благодати. Хаос и разрушения уступают место стройной (впрочем, асимметричной в отличие от многих других ватиканских фресок) архитектурной композиции, и кому как не архитектору (и Рафаэлю, и его помощнику Джулио Романо, также архитектору) было не знать, что такая композиция в виде перевернутой буквы Т лежит в основе конструирования арки, в которую и вписан «Пожар». Именно здесь, в точке соединения двух линий композиции, можно видеть, как кто-то уже поверил в спасение, а кто-то другой еще отказывается верить своим глазам, отворачивается, отталкивает нечто рукой. Насколько непохоже это на богатую гамму сомнений в картине Иванова! У Рафаэля маленькую фигуру Папы поддерживает не только архитектура, но и многочисленная аудитория, со всех сторон стекающаяся ко дворцу. Вокруг Христа Иванова – лишь пустота и отчуждение²²⁰.

При всем уважении к Бадту, боюсь, чтения композиции в строгом порядке слева направо для раскрытия всего богатства смыслов этой сцены недостаточно. По крайней мере, его хотелось бы дополнить архитектурной интерпретацией, следы которой можно отыскать в этих моих рассуждениях.

²¹⁹ Ср. рассуждения Вельфлина о фреске «Изгнание Элиодора». «<...> Несмотря на ярко выраженное движение от края наискось в глубину, глаз сейчас же возвращается из глубины и инстинктивно воспринимает левые и правые передние группы как существенные пункты расположенной над дугой сцены» (*Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. С. 89*). У Вельфлина это служит доказательством плоскостности Ренессанса в противоположность искусству барокко, я хотел бы распространить такое определение на **все классическое искусство** включая барокко, противопоставляя его искусству XIX в. – эпохи Иванова, Брюллова или Делакруа.

²²⁰ С формальной точки зрения, весьма неудачно, что за спиной Христа черта горизонта (точнее протяженная сизая дымка), которая как бы пронзает его, оказываясь более существенной деталью, нежели аморфные массы земли под ногами – кажется, что фигура подвешена к этой линии, ее связь с почвой едва ощутима. Вот одно из объяснений замеченной Алленовым странности в движении Спасителя. Можно констатировать, что для нашего восприятия прямая линия (в данном случае горизонталь) оказывается сильнее и действенней кривой (склон холма).

Стоит обратиться теперь к картинам современников Иванова, отобрав из них те, что укладываются в рамки сюжета «далекое – близкое». Подойдут две другие большие картины русской школы, с которыми Иванов соревновался, – «Последний день Помпеи» и «Медный змий» (ГРМ), а из западноевропейского искусства, наоборот, можно взять те произведения, которых Иванов не знал (т. е. не «Триумф религии» Овербека (Штедель, Франкфурт)), а «Плот “Медузы”» Жерико и «Свободу на баррикадах» Делакруа. Вспомним, что Алпатов проводит параллели с картиной Жерико, а у другого художника выбирает почему-то «Резню на Хиосе», картину, которая кажется в этом отношении не столь интересной. Впрочем, оценки этого автора уже стали предметом рассмотрения. Повторю, сама по себе идея сравнивать картины разных художников, не задаваясь вопросом «мог ли один знать о другом / других», мне кажется, безусловно верной. Ничего страшного, если прежде они не встречались, устроим им эту *встречу* здесь и сейчас.

Как же решены эти картины с точки зрения планов и глубинных построений? Я уже говорил о брюлловской картине, сравнивая ее с «Пожаром Борго». В ней нет и не может быть никакого ясного дальнего плана. Можно сказать, что здесь так эффектно горит и рушится именно классическая композиция, и волны разрушения вот-вот докатятся до первого плана, все сметая на своем пути. Но при таком разрушении художнику все-таки удастся избежать излишней сумятицы. Как ни странно, в изображении бегущих людей больше единства, чем в героях «спокойной» сцены Иванова. Но ведь и особого разнообразия чувств они не демонстрируют. Им страшно, они пытаются, как во фреске Рафаэля, спасти себя и помочь другим, вот только никакой награды им за это не будет. Самое неудачное, что показано в картине, – это натуралистический град из мелких камней, он предвещает скорую гибель всех, включая художника – Брюллова (автопортрет).

Картину Бруни можно было бы и вовсе не вспоминать – значением своим она несомненно уступает всем иным приведенным здесь произведениям. Только то, что это в ту пору самая большая отечественная картина, и на момент создания «Явления» Иванов оказался *третьим* художником после Брюллова и Бруни, взявшимся за написание подобного полотна, заставляет уделить ей внимание. Буду краток, композиция ее довольно консервативна. По существу, это тот же «Пожар Борго», только Папа, ставший Моисеем, помещен немного ближе к переднему плану, да и вообще четкого разделения пла-

нов здесь нет. Но не хаос тел, а мелочность и карикатурность изображений у живописца, явно выбравшего задачу, которая была ему не по плечу, делает сравнение этой картины даже с «Последним днем» чем-то для любого другого художника почти оскорбительным.

Жерико одним из первых построил полотно по принципу последовательного разворота фигур *от зрителя* – только те, кто умирает или уже умер, «смотрят» на нас²²¹. Смысл «обращения» у Жерико, стало быть, сугобо приземленный. В ком еще есть силы, устремляется туда, навстречу спасению, и спасение это не чудесное, но вполне реальное, как и должно быть при изображении актуального события XIX в. Вот он, дух эпохи! Отныне герои либо естественным образом погибают (от извержения вулкана, например), либо столь же естественно спасаются. Но что же, мы, зрители, какова наша роль в картине Жерико? Только пассивных наблюдателей? – или же мы сама смерть (накатывающие волны, готовые поглотить тела), от которой отворачиваются еще живые герои и устремляются прочь в надежде обрести спасение?

Еще интересней другая находка художника: он почти скрывает от зрителя источник спасения, т. е. корабль, которому подают сигналы оставшиеся в живых на плоту. Корабль этот был, правда, гораздо заметней в предварительных вариантах, которые, вероятно, как раз и помогли художнику осознать ненужность такой детали. Впрочем, корабль все-таки намечен, я же смею утверждать, что лучше было бы отказаться вовсе от него.

Ведь если в реальности появление корабля на горизонте могло сопровождаться сложнейшей гаммой переживаний в

²²¹ Искусствовед В. С. Турчин этих особенностей построения картины упорно не замечает и, хотя признает, что «избранный Жерико метод привел к существенной ломке традиционных композиционных решений» (Турчин В. С. Теодор Жерико. М., 1982. С. 116), но не объясняет, в чем заключалась эта ломка. Небесспорно и утверждение: «Благодаря ему (большому размеру. – И. С.) зритель находится близко от картины» – не от картины, конечно, но от изображенной сцены, расстояние до реальной картины зависит исключительно от выбора зрителем точки ее созерцания в зале конкретного музея – «становясь как бы участником изображенной сцены. Этому способствует и перспективное построение, рассчитанное на близкую точку зрения. Специфическая “раскрытость” картины XIX в., активно обращенной к зрителю, сказывается здесь ясно и четко» (Там же). И ни слова о повороте большинства фигур к зрителю спиной! Сравнение с «Похороны в Орнае» Курбе и «Боярыней Морозовой» Сурикова лишь обнаруживает нечеткость авторской позиции относительно композиционных экспериментов Жерико. Право, лучше бы в таком контексте он упомянул Иванова.

душах жертв кораблекрушения, то людям, рассматривающим картину в комфортной обстановке музея или выставочного зала, эта крошечная точка вдали либо кажется чем-то случайным, либо принимает неуместный комический оттенок, точно игрушка, модель корабля. Поверить, что такое ничтожное суденышко могло спасти столько массивных фигур, крайне сложно, т. е. его изображение не слишком убедительно. Мы снова сталкиваемся с непростыми взаимоотношениями плоскости и пространства. И Христос, и Папа, и даже целый корабль на определенном расстоянии нелепо малы, несоразмерны основным героям переднего плана.

Избрав более лаконичное решение, художник привнес бы в картину чудесную *двусмысленность*, ни в коем случае не разрушающую замысел, наоборот, придающую ему новые оттенки. Зритель видел бы только беду и не видел спасения, он мог и не поверить, что тонущим в самом деле вдалеке явилось нечто обнадеживающее. Вдруг это лишь призрак, фата-моргана, видение умирающих, потерявших рассудок от голода и безысходности? Быть может, вся их устремленность вдаль лишена какого-то смысла, и им, как героям брюлловской картины, тоже всем суждено погибнуть?

Наверное, особое драматическое напряжение картины достигается несколько иными средствами – корабль зримо присутствует на горизонте, неясно лишь, увидит ли он еще менее заметный с такого расстояния плот и его узников, придет ли ему на помощь или нет. Если появление корабля случайно, то какая-нибудь другая случайность может воспрепятствовать спасению героев картины. Художник был волен выбрать для изображения и другой эпизод – собственно спасения (так было в предварительных набросках), но предпочел показать нам плот в минуту, когда еще ничего неясно. И главный герой, вершина композиции – негр атлетического сложения, подающий сигналы, конечно, вызывает ассоциации с Крестителем в картине «Иванова», но это пророк без пророчества, Иоанн без Христа. Он, как и мы, не знает, что будет дальше.

Из всех выбранных нами живописцев один Делакруа оставил такое количество крупных произведений, что выбор поистине безграничен и, с другой стороны, может показаться совершенно произвольным. Все же картина «Свобода на баррикадах» – явление исключительное, так как хорошо известно, что ни до, ни после нее художник к событиям из современной жизни своего отечества не обращался. И, словно опасаясь репортажности, выбрал глубоко консервативный способ изображения исторических событий – при помощи аллегории. Впрочем, примерно в то же время им была создана картина

«Греция на развалинах Миссолонги» (Музей изящных искусств, Бордо), где также имеет место аллегория. Но, скажем, в «Резне» трудно было бы представить некоего персонажа в центре, олицетворяющего насилие, жестокость или смерть. (Кажется, подобным аллегорическим мотивам в XIX в. уже не было места.) Но и вся композиция Делакруа совершенно традиционна – здесь нет противопоставления планов²²², даль условна, неинтересна, все самое важное происходит непосредственно перед нами. А точнее даже не происходит. Вместо этого мы видим простой выход актеров (именно выход, ведь они идут, не стоят) на поклон – основные участники революции явлены нам уже одержавшими победу, после или, по крайней мере, *вне* какого-то действия.

Тут тоже у автора не было выбора. Ведь пожелай он изобразить битву на баррикадах, ему пришлось бы занять позицию стороннего наблюдателя, если и не над схваткой, то где-то сбоку. Только так можно более или менее правдоподобно показывать сражения (что приходилось делать и самому Делакруа – в «Битве при Пуатье» (Лувр), к примеру). Иначе мы займем место одной из воюющих сторон, и тогда, если восставшие будут точно также стоять против нас или идти на нас, это будет означать, что либо мы собираемся стрелять в них, либо они в нас. Оказавшись теперь перед баррикадами, мы становимся свидетелями не самой битвы, а «пейзажа после битвы», более того, участниками торжества.

При некотором сходстве с картиной Жерико (гора трупов на переднем плане), с точки зрения поиска новых вариантов композиции, это шаг назад (т. е. возвращение к классическому искусству). Удачное сравнение нашел автор популярной книги о Делакруа: «Баррикада – это плот “Медузы”, который повернул к свободе...»²²³ (курсив мой. – И. С.).

Попытаюсь свести все сказанное в таблицу.

Необходимые пояснения: дважды использованный знак «~» призван показать, что в картине Бруни планы не разделены (об этом уже шла речь); у Жерико второй план это, по сути, пейзажный фон; что же до Делакруа, то в его картине можно считать второй и последующие ряды шествия победителей вторым планом.

²²² За спинами основных участников показана толпа восставших – предельно лаконично, с намеком на то, что четверо главных героев в одиночку не смогли бы победить, что за ними шествуют другие.

²²³ Гастев А. А. Делакруа. М., 1966. С. 99.

Картина	Сколько планов	Куда повернуты фигуры первого плана	Что находится на втором плане	Примерное значение планов
«Пожар Борго»	2	Те, кто в центре, видят Папу и обращаются к нему	Папа со свитой в окне и устремленные к нему верующие	Спасение придет ко всем – и к тем, кто видит Папу, и к тем, кто его еще не видит
«Последний день Помпеи»	2	Все спасаются бегством от извержения	Разрушения, зарево	Неотвратимая гибель всех и вся
«Медный змий»	~2	Часть обращена к змию или Моисею	Моисей со свитой и змий на столбе	Точная иллюстрация ветхозаветной истории
«Плот «Медузы»»	~1	Все, кто может, стремятся навстречу возможному спасению	Едва заметный кораблик где-то на горизонте	Люди надеются на спасение, но придет ли оно?
«Свобода на баррикадах»	~1	Все (живые) идут нам навстречу	Ничего (продолжение шествия слева, малозначительный городской пейзаж справа)	Победа, торжественное шествие участников боев
«Явление Мессии»	2	Кто-то верит в Мессию и поворачивается к Нему, кто-то не верит	Христос (Мессия) в пейзаже	Сомневающаяся, принимать или не принимать Мессию, толпа

Конечно, вывод, приводимый в последней ячейке относительно нашей главной картины, никак не может рассматриваться в качестве итога всех рассуждений о ней. Но после того как о «Явлении» сказано почти все, приходит время сравнить его с другими картинами, где также под сомнение ставится классическая композиция, обреченная на (более или менее успешное) *испытание глубиной*. Было бы странно исключить из этой таблицы «Явление», вот оно и получило такую же краткую характеристику (без ознакомления целиком с предыдущим текстом непонятную), что и все остальные полотна.

Кое-какие интересные наблюдения возможны и при сравнении композиции «Явления» с произведениями второй половины XIX в. Алпатов касается этой темы, но – в отличие от ситуации с предшественниками и современниками Иванова – ничего содержательного не сообщает, только говорит, что

творчество художника не могло пройти не замеченным для русской культуры. В том же духе рассуждал когда-то и Стасов.

Что бы отметил я? Прежде всего, сравнение с западноевропейским искусством эпохи *после Иванова* представляется неуместным. Слишком далеки были друг от друга русские и передовые зарубежные художники, а сравнивать Иванова с фигурами второго ряда (скажем, назарейцами) смысла нет. Принципиальное отличие французского искусства середины – второй половины XIX в. от русского в том, что принципы классической композиции подверглись во Франции действительно радикальному пересмотру. В русском же искусстве имел место своего рода компромисс. Его несложно увидеть прежде всего по тем попыткам создания в рамках натуралистического направления (передвижниками) картин на религиозные сюжеты (с точки зрения выбора темы, конечно, многим обязанных Иванову). «Тайная вечеря» Ге, «Воскрешение дочери Иаира» Репина или же «Христос и грешница» Поленова (все ГРМ), если проверить их по приведенной выше таблице, обнаружат изрядный консерватизм. У них нет второго плана, стало быть и напряжения между планами. Ге и Репин вообще используют темный фон и (особенно Ге) рембрандтовское освещение, дабы от проблемы глубины уйти. Барельефности у них, возможно, уже нет (художники отказываются, в частности, от использования обнаженных тел), но вот «массу народа, искусственно пригнанную на узкое (в плане) <...> пространство» можно найти и здесь (пусть в темных картинах Ге и Репина участников немного). Уже сам факт, что передвижники ни на мгновение не ставят под сомнение ценность *большой монументальной картины*, показывает их укорененность в классической традиции, против которой они вроде бы бунтовали. Такую верность большой картине за рубежом сохранял, пожалуй, один Курбе. Потому, наверное, его «Похороны в Орнане», которые я уже однажды вспоминал, демонстрируют вполне традиционное фризовое построение. То же верно и в отношении «Мастерской художника» (Орсе), чем-то не угодившей Алпатову.

По не вполне понятной причине этот исследователь придает особое значение тому, как Иванов мог повлиять на Сурикова²²⁴, точнее, считает, что изображение Ивановым «народных масс» получило и дальнейшее развитие, и блестящее завершение в творчестве именно этого художника (а также у М. П. Мусоргского). Но картины Сурикова с точки зрения

²²⁴ О том же: Коваленская Н. Н. История русского искусства первой половины XIX в. С. 174.

развития композиции в глубину столь же малоинтересны²²⁵, что и у большинства других передвижников (как и у салонных живописцев XIX в.). В них главные герои в основном развернуты (и приближены) к зрителям, только в «Покорении Сибири Ермаком» (ГРМ) имеет место нечто вроде противопоставления ближнего (русские) и дальнего плана (враги), но «народные массы» столь мало детализированы, что проблемы взаимоотношений Мессии (Моисея у Бруни, Папы у Рафаэля) и толпы не возникает.

Пониманию проблемы перспективных построений в русском искусстве после Иванова гораздо больше может дать анализ одного из самых интересных с точки зрения композиции творений передвижничества – картины Репина «Заседание Государственного совета» (ГРМ). Конечно, в этом случае мы имеем дело с принципиально иной тематикой, да и с иным жанром в отличие от вышеперечисленных примеров. По существу, здесь нет никакого реального события, только состояние, совместное пребывание героев в некоем месте. И вновь мне не обойтись без термина «консерватизм»: с точки зрения сюжета – прославление существующего государственного строя; с точки зрения жанра – групповой портрет; с точки зрения формы – цветовая композиция, основанная на сложном взаимодействии красных и синих пятен, – редкий для русского искусства пример если и не колоризма, то по крайней мере понимания важности для искусства таких чисто живописных приемов.

Нельзя не отметить исключительной сложности поставленного перед художником задания. Во-первых, форма помещения – круглый зал, который следовало почти весь охватить единым взглядом и вписать в прямоугольный формат. Во-вторых, расположение основных участников за круглым же столом. Уместно привести здесь небольшое отступление на эту тему, простирающееся далеко в глубь веков.

Стол²²⁶, если усадить за него героев картины, – элемент интерьера, который позволяет прочно скрепить композицию. Это, по существу, элемент архитектуры, причем по своей организующей жесткости сравнимый с аркадой алтаря, где в каждой арке может быть помещена фигура святого. Но горизонтальная «архитектура стола» способна повредить (вертикальной) архитектуре картины, когда герои располагаются по периметру (что естественно). Это хорошо видно по голланд-

²²⁵ Коваленская отмечает, что Сурикову удалось преодолеть этот недостаток путем разделения народной массы на две части санным путем (Там же. С. 166). То есть совершенно механически!

²²⁶ По поводу особенностей изображения стола на одной из фресок Джотто см.: *Imdahl M. Giotto Arenafresken. S. 77.*

скому групповому портрету²²⁷, часто изображавшему героев именно сидящими за столом. Если их немного («Синдики» Рембрандта, Государственный музей, Амстердам), проблемы не возникает. В противном случае художник уподобляется фотографу, который вынужден просить часть присутствующих то ли *обернуться* (это придется сделать и Репину), то ли переест или встать за теми, кто сидит против них. Вследствие этого мы чаще всего имеем дело с необычным столом – за ним сидят с трех сторон или вообще только с одной стороны. Самый яркий пример, конечно же, «Тайная вечеря» Леонардо. Огромно сходство с театральной сценой, где если и показан пир, то, конечно, никто не садится спиной к залу, так чтобы еще и закрывать собой других актеров. Вот и у Леонардо в числе прочих условностей – расположение героев в ряд, так что возникает все то же фризовое построение.

Но и в картинах эпохи барокко принцип барельефности исключает расположение фигур *по периметру* стола. В «Пире в доме Симона фарисея» только потому нашлось место для встречи грешницы с Иисусом, что с этой стороны стола никто не сидит. Возможно, историк быта укажет, что в прошлом действительно имело место такое расположение столов (например, буквой П), что перед хозяином и самыми почетными гостями никого не было, – именно так изображает столы в своих больших картинах Веронезе. Но при выборе крупного плана (скажем, в обоих вариантах «Христа в Эммаусе» у Караваджо – Национальная галерея, Лондон и Брера) возникает дополнительный эффект – с четвертой стороны могли бы оказаться мы, зрители (ср. далее о картине Рубенса «Снятие с креста»).

Репин лишен возможности прибегнуть к такого рода условностям, у него вполне репортажная задача – показать, «как все было». Отсюда целый ряд проблем, близких авторам картин, о которых у нас уже шла речь. В каком-то смысле круглый стол в круглой комнате становится моделью *разворачивания* классической композиции относительно какого-то центра (в данном случае центра зала), так что зритель, «вошедший вместе с Репиным в зал» (в действительности подошедший к картине), оказывается не у дел – вот оно, выражение замкнутости элитного собрания. У Иванова этот центр, допустим, фигура Христа. У Рафаэля – дворец. У Репина ближние фигуры сидят к нам спиной (лишь у немногих видны лица, но только из-за того, что они обернулись, т. е. отвлеклись от происходящего).

Наоборот, важнейшие фигуры – царь и его приближенные – оказываются бесконечно далеки, мы их почти не мо-

²²⁷ См.: Riegl A. Holländische Gruppenporträt.

жем разглядеть, тогда как прямо перед нами спины. Другое дело, что поскольку ничего важного в картине не происходит (не само по себе собрание *неважно*, просто ничего не происходит в изображенный момент), и от императора здесь ничего не зависит – в этом его отличие от Папы во фреске Рафаэля (уже творящего чудо) или же Христа у Иванова (от которого ждут чудес). И отворачиваются от нас герои переднего плана не потому, что они в чем-то участвуют или желают видеть нечто важное, а только потому, что их так посадили, что такова форма зала и стола.

Кажется, что художник с честью выпутался из сложнейшей ситуации, но сделал это именно благодаря необычно высокому для передвижника интересу к формальной составляющей, прежде всего к цветовой гармонии; видимо, сознавая невозможности достичь единства через какой-либо сюжет в лишенной содержания сцене (данный, запечатленный эпизод ничуть не значимей предшествующих или последующих моментов), он постарался решить задачу, зайдя с другой, чисто формальной стороны.

Увы, виртуозностью, присущей лучшим вещам Репина, Иванов не обладал, да и, вероятно, почувствовал бы себя глубоко оскорбленным, посоветуй ему кто-нибудь заняться композицией как таковой, забыв хотя бы на мгновение о высоком смысле картины – и о своем высоком призвании. Разумеется, одностороннее внимание к форме столь же пагубно для искусства, как и уход художника в мир чистых идей. И «главная картина» Репина не может претендовать на сколько-нибудь значительный мировой статус, так как все в ней – лишь послушное исполнение художником данного ему задания, подразумевающее поиск творческого выхода из непростой ситуации. Более того, ситуации в своем парадоксальном сходстве с одной из самых болезненных проблем композиции XIX в., словно бы подводящей итог исканиям мастеров предыдущих поколений. Но картина, послужившая эпилогом этой долгой истории, оказывается в своей бессодержательности пародией на усилия тех, кто прежде пытался обновить классические схемы, приспособив их для новых задач. На Иванова в том числе.

* * *

Хотелось бы попытаться еще раз²²⁸ «прочитать картину», опираясь главным образом на повествовательный метод (ка-

²²⁸ Если я согласен с Бадтом, что искусствовед должен стремиться к ясности и цельности понимания композиции анализируемой вещи, чтобы ограничиться одной «поездкой», но уж с «осмотром всех достопримечательностей», причем в строгом логическом порядке, то это

жется, лучше всего для нее подходящий), так словно мы впервые подошли к ней или перед нами какая-то другая картина, скажем, еще одна, привлеченная в качестве примера. Но, конечно, это не так, и подобное прочтение должно стать как раз основным итогом проделанной работы по изучению картины и связанных с ней разнообразных побочных сюжетов.

Впрочем, в каком-то смысле мы и в самом деле должны «начать сначала», когда кое-каких повторов просто невозможно избежать. Только теперь все, сказанное ранее, должно занять свое место в (достаточно кратком) рассказе о «Явлении», которое, действительно, можно постараться прочитать *слева направо*. Так станет понятна и чрезвычайная сложность пути, который пришлось преодолеть, чтобы вновь вернуться к картине, и все те отступления, которые понадобились нам по ходу дела.

В *левом нижнем* углу – берег реки, которая кажется в этом месте каким-то маленьким прудиком, тихим, спокойным водоемом. Но это одновременно и крестильная купель, не простая купальня, (частичное) погружение в нее первых двух героев картины, которые встречаются нам (старик и юноша), приоткрывает смысл происходящего. Ими также начинается движение по направлению к центру полотна. Тело юноши, повторяя изгиб тела старика, указывает на то, что тот пока еще не решается сделать – выбраться из реки. Это характерный пример *удвоения движения*, когда следующая фигура – как бы предыдущая в следующий момент времени. Но здесь, как уже отмечалось, берет начало и прерывистость, так как в фигурах, шествующих *слева направо*, несложно заметить чередование движения и статики²²⁹. К примеру, хотя Петр тоже движется, но делает это не столь решительно, как другие, оборачиваясь (к зрителю), так что его лицо перекликается с лицом Сомневающегося. Два эффектных жеста руки в этом месте также указывают направления *вперед* и *назад* (руки Петра и Сомневающегося не видны²³⁰, а у выходящих из воды чередование выражено тем, что руки старика подняты, а у юноши опущены). Небезынтересно и то, как вздетые руки Иоанна

не относится к историографическому исследованию или к рассуждениям методологического порядка (здесь соединяются тот и другой подходы), где картина, даже великая, может быть использована как пример, иллюстрирующий разные стороны истории искусства, а отсюда возможность под различным углом зрения обращаться к ней. Иная ситуация в монографии о художнике, где непоследовательность анализа композиции может и должна быть подвергнута критике.

²²⁹ Ср.: Алленов. С. 175.

²³⁰ Алленов С. 180.

Крестителя продолжают обращенный назад жест Иоанна Богослова²³¹. Несмотря на то, что в противоположную основному движению сторону указывает именно этот последний, его жест оказывается лишь противовесом его самому настойчивому (в сравнении со всеми другими персонажами) стремлению вперед. Он пытается разглядеть происходящее вдалеке, невидное из-за спины более высокого Крестителя. (Видимо, именно потому что тот действительно выше следующих за ним фигур у исследователя – Алленова – создается ложное впечатление, будто бы в этой фигуре единый масштаб нарушен, с чем трудно согласиться – см. выше.)

Наталкиваясь на такую преграду, он вынужден наклониться, его отведенная в сторону рука подобна крылу маневрирующего самолета. Важно, что хотя другой Иоанн и не столь стремителен, он столь же твердо выступает вперед, так что чередование прекращается. А его руки²³² будто бы направляют стремительный взлет взгляда к фигуре Спасителя. Они к тому же продолжают диагональ спины выходящего из воды юноши, так что с горизонталью фриза идущих фигур здесь вступает в сложное взаимодействие пересекающая ее диагональ, означающая восхождение – сначала выход из воды, затем (воображаемый) взлет к Мессии.

Отметим, что эти фигуры поставлены в линию, но, если обратить внимание на основание группы, то оно окажется скорее *согнутым в дугу* – от правой ноги юноши к полотну, на котором сидит хозяин раба. Так мы преодолеваем преграду Крестителя и продолжаем движение вправо, пересекая то место, где под его руками обнаруживается группа сидящих людей (таковые присутствуют только в центре; слева и справа *все* стоят). Хотя мы уже видели человека, идущего вдали, на которого указал Креститель, попасть к нему мы еще не можем – художник уводит нас дальше вправо и немного вниз (понижение хорошо выражено самим *переходом к сидящим*). Ведь можно было бы ограничить композицию группой апостолов с Иоанном и Мессией вдали²³³, прибавив к ним, допустим, еще несколько второстепенных фигур. Такой лаконизм свойствен многим старым мастерам (вспомним картины на схожий сюжет у Пуссена или Веронезе), им было необязательно

²³¹ Там же.

²³² Ср.: «Даже жест Иоанна Крестителя идет как-то мимо Христа, он не фиксирует точку в которой находится Христос, скорее, он прочерчивает лишь его движение» (Алленов. С. 190).

²³³ Второй – несколько ироничный – совет, как можно было бы спасти композицию картины. Ранее, напомним, предлагалось исключить из нее Христа.

показывать толпу (народ), достаточно было лишь дать намек на присутствие прочих.

Нет, Иванов не пускает нас к Христу («Слишком рано», – словно бы восклицает он), хотя его герои уже могут видеть Мессию (если обернутся), Он от них дальше в том смысле, что им сначала нужно встать, тогда как не видящие Христа апостолы уже идут к нему. Но еще дальше, справа, будут и неподвижные фигуры, и те, кто движется по направлению *от* Христа, так что изначальный ясный порыв (только усиленный прерывистостью) теряется, растворяется в толпе. Парадокс, но если Иоанн указывал *назад*, при этом жест его руки можно было рассматривать как начало движения вверх (собственно никакого парадокса здесь нет, ведь это *восходящая* диагональ), то жест Андрея, направленный вперед, указывает на сидящих и воплощает, таким образом, затухание движения. Его руку продолжает затем правая рука и ноги хозяина раба.

Впрочем, создается впечатление, что мы только сели, как уже снова встаем, – привстает раб (и хозяин, возможно, говорит ему: не спеши²³⁴); юноша поднимает старика. Так, сорвавшись было в пропасть (не потому ли над головой сидящих показаны крупные камни?), движение возобновляется вновь. Но оно утрачивает при этом всякий порядок! Сам по себе порывисто стремится куда-то Смотрящий, непонятны и намерения Дрожащих (здесь, кстати, в основании групп образуется вторая, меньшая дуга), и фигур за ними, но те вроде бы стоят в очереди на крещение и потому, если и будут медленно продвигаться, то только в сторону *от* Мессии. Через толпу, через ее взгляды и повороты фигур, даже через направленное на Христа копье (словно отражение креста в руке Иоанна) можно было бы вернуться к Христу, но этого возвращения не происходит. Начавшаяся было отчетливая мелодия тонет в разноголосье несогласованных звуков. Здесь невозможно уже сохранять нейтральную позицию – анализ перерастает в критику композиционного решения.

Можно сформулировать заключение – Иванов начинает картину, словно ограниченный двумя измерениями, точнее, третья для него не более важно, чем для других классических художников. Но, поддавшись основному искушению эпохи заново поставить вопрос о ближнем и дальнем в картине, он точно спохватывается посреди полотна и делает резкий рывок в глубину (это описание относится к конструкции карти-

²³⁴ Ср. с попыткой Мокрицкого дать различные толкования этого, действительно, неоднозначного жеста (*Мокрицкий А. Н. «Явление Христа народу»*. С. 54).

ны, т. е. к ее времени, не к собственному времени художника, к истории написания картины, конечно, развивавшейся совершенно иначе). Там Мессия – важнейшее событие; нужно чтобы все (достойные) повернулись туда, в идеале также встали и отошли от переднего плана. Но развивая композицию в третьем измерении, ничего кроме хаоса и утраты смысла художник создать не может. Здесь заканчивается классическое искусство и начинается какое-то другое, к которому метафора театра (единого организованного действия), равно как и метафора архитектурной выстроенности уже не подходят.

Высшая цель такого «переворота в искусстве» остается не вполне ясной – фигура вдали не справляется с функцией нового центра притяжения, картина разваливается, нового единства, новой цельности не возникает. Полотно Брюллова, следует признать, гораздо понятнее – просто в его театре случился настоящий пожар, и актеры бегут с полыхающей сцены (тогда как у Рафаэля они только *разыгрывают* картину бедствия). Что заставляет актеров уходить со сцены в картине Иванова? Неуверенность режиссуры?

Я постарался показать, как история одной картины может стать поистине историей всего искусства, по крайней мере, какого-то большого ее фрагмента, несоизмеримого со временем жизни отдельного художника – автора картины. Конечно, не всякое произведение подходит на такую роль. Но, пожалуй, речь здесь не должна идти об абсолютной ценности. Выбираемая картина, с помощью которой можно продемонстрировать важнейшие сюжеты истории и искусства, и искусствознания (методологии изучения искусства), может и не быть шедевром. Вот и «Явление Мессии» значимо только для русского искусства²³⁵ (и для русской науки об искусстве). Оно отразило некоторые кризисные явления, имевшие в то время место, конечно, и за рубежом, тем более, что многие затронутые мною проблемы поистине всеобщие и почти что вечные.

Только по причине принадлежности автора этих строк к той традиции, в которой произведение Иванова занимает столь огромное место (здесь уже ничего не изменить, не уничтожить само полотно и не стереть из культурной памяти два ценнейших труда, посвященных художнику), выбрано именно «Явление Мессии». Рассмотрению этой картины я подчинил

²³⁵ Как говорит Алпатов (Т. 1. С. 383), «по всему своему художественному строю создание Иванова может найти место *лишь* среди шедевров русской живописи». (Курсив мой. – И. С.) О да, и только среди них!

обзор разнообразных теоретических проблем в первой части монографии, заставив других мастеров и их картины словно прислуживать нашему живописцу, т. е. служить иллюстрацией общих процессов, вне которых творение Иванова не может быть понято. Возможна, конечно, иная точка зрения, при которой наша картина сместится на периферию исследования (или же вовсе покинет поле зрения), а центр займет какое-то другое произведение.

Все же мне кажется, что неудача проекта Иванова по созданию сверхкартины настолько интересна, что другие, менее спорные полотна должны отступить перед ней на второй план – такого обилия вопиющих противоречий они не содержат, их разбор, анализ, «препарирование» потому будут не столь показательными, не столь интересными. Да и частые отступления не будут оправданы в такой же мере, как здесь. Такие отступления можно считать своего рода *отдохновениями* – мы оставляем на время утомительный разговор об этой картине, чтобы совершить прогулку в иные миры, иные пространства истории искусства. Но в конце концов, обреченно возвращаемся к ней – она нас пока не отпускает.

Стоит ли рассматривать картину Иванова непременно как *неудачу*? После всех приведенных выше аргументов, когда я постарался поместить ее в самый широкий контекст проблем и произведений, можно указать на еще один неизбежный результат настоящего историографического исследования, которое пока никем не осуществлено, но которое предстоит выполнить автору *будущей третьей монографии* об Иванове²³⁶. Он увидит, что уже в одном из ранних (и в общем и целом апологетических) текстов о художнике – статье Стасова приводится весьма небезынтересный обзор мнений, высказанных и при жизни Иванова, и вскоре после его смерти, из которых складывается довольно неоднозначная картина. Ведь и те, кто хвалил, небезосновательно утверждает автор, **понима-ли картину так же мало**, как те, кто ее ругал. И отношение Стасова к Иванову не столь однозначно, и его злейший враг – А. Н. Бенуа²³⁷ во многом с ним здесь соглашается²³⁸. Что уж

²³⁶ Станет ли им И. А. Виноградов? В его статье о Гоголе и Иванове высказано столько ценных мыслей, что хочется верить, эта работа послужит основой большой книги о художнике.

²³⁷ «Лучшие свои силы он (Иванов – И. С.) пожертвовал служению бездушному эклектизму» (Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 169).

²³⁸ Прежде всего в противопоставлении библейских эскизов большой картине.

говорить об исследователях первой половины XX в.²³⁹ Только после Великой Отечественной войны в условиях подавления научной мысли формируется культ Иванова, актуальный и поныне. Однозначное приятие картины имело место у нас отнюдь не с момента появления научного искусствознания. Не переживет оно и создания нового исследования, предполагающего переоценку ценностей или спокойную, непредвзятую полемику с существующими точками зрения – по-иному, чем у Алпатова, который выражает несогласие с мнениями предшественников, без того чтобы дать им слово²⁴⁰. Если на время принять позицию того, для кого Иванов не был однозначно гением, а его картина «шедевром всех времен и народов» (в таком временном принятии чужой точки зрения особый смысл даже краткого историографического обзора), необоснованные восторги уйдут, уступив место серьезному рассмотрению проблемы.

К чему, однако, писать разоблачительное исследование о каком бы то ни было художнике, зачем ниспровергать кумиров? Повторю: лишь затем, чтобы, распутывая клубок противоречий, выйти к каким-то основополагающим принципам истории искусства, возможно, не столь заметным в безусловных (всеми принятых) шедеврах.

Благодаря Иванову мы увидели, что 1) классическая картина может интерпретироваться несколькими способами; представление о ней как о плоскости ничуть не менее уместно, чем привычные рассуждения об успешном овладении художниками Нового времени третьим измерением; 2) исключение из анализа картины четвертого измерения – времени обедняет ее восприятие; что, наконец, 3) третье измерение – глубина не является однозначной ценностью, но таит в себе определенные опасности и риски. Все это мне помогло найти, увидеть и осмыслить картину Иванова «Явление Мессии», а также мнения главных знатоков его творчества – Алпатова и Алленова.

²³⁹ Ср.: «Поэтому она и не была окончена, превратившись в величественные руины духа <...>» (Бакушинский. С. 113). Или так: «аморфность <...> хаотическое разнообразие и ложное богатство» (*Машковцев Н. Г.* Творческий путь А. Иванова // Аполлон. С. 25 и 36).

²⁴⁰ М. М. Алленов пишет: «В <...> монографии М. В. Алпатова картина рассматривается как безусловный шедевр. Диалог с иными точками зрения, имеющими за собой давнюю и устойчивую традицию, исключен самим жанром монографии» (*Алленов М. М.* Картина А. Иванова «Явление Христа народу». С. 3.) Поразительное утверждение! Если критика творчества художника, тем более его развенчание, жанром монографии, действительно, исключаются, отчего критика иных точек зрения на художника может быть в ней неуместна? В своей монографии Алленов сам полемизирует с «целым рядом суждений», никак их не конкретизируя.

Закончить хотелось бы удачным высказыванием Бенуа, подводящим итог и проекту Иванова, и нашему творческому общению с главным итогом этого проекта. «Мимо картины Иванова так быстро и невнимательно не пройдешь. Она привлекает внимание тем трудом и теми страданиями, которые положены художником на ее создание. Но и на нее не глядишь с удовольствием. Напротив того, она производит мучительное, тягостное впечатление...»²⁴¹

Возвращение²⁴². Снова «Пир в доме Симона Фарисея»

Обращаясь после большого перерыва вновь к картине, совершенно не случайно встретившейся мне однажды на пути, хотелось бы теперь показать, как сильно восприятие какого-то произведения может измениться под воздействием не целой лавины новых фактов (не относящихся однако к сущности явления), а только вследствие знакомства с еще одним (конгениальным) творением, бросающим свет на казалось бы слишком хорошо известную картину – причем под совершенно неожиданным углом. И как много теряет наше знание об этой картине в отсутствие такого необычного освещения, как хочется его найти, и сколь бесполезными в конечном итоге оказываются все наши усилия, ведь анализ картины остается незавершенным в том смысле, что следующее такое открытие может вновь устоявшиеся представления перевернуть. Как тут не впасть в отчаяние! Но подобное отчаяние исследователя может быть лишь временным – радость каждого нового открытия – неважно, сделанного тобой или кем-то другим, главное, сделанного там, где ничего нового уже никто не ожидал, вселяет надежду, что хотя окончательное знание становится и по этой причине тоже недостижимым, такая открытость – скорее благо, нежели зло. Классическая картина в своей замкнутости и самодостаточности обнаруживает неизмеримую глубину, оказывается поистине неисчерпаема. Она и совершенна и незавершена, на ней не заканчивается история искусства, она оставляет место другим полотнам.

²⁴¹ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 167.

²⁴² Поместив окончание рассказа о картине Рубенса сюда, я хотел бы проиллюстрировать мысль о *длительности опыта* общения с картиной, ведь не только, как отмечается далее, встречи с двумя этими произведениями в жизни автора настоящего текста происходили со значительным временным интервалом, но и в рамках данного текста имеется такой разрыв – мы знакомимся вначале с первой картиной, а спустя немалое время нам встречается вторая картина, но мы вновь говорим и о первой.

Я хотел бы сопоставить два произведения, созданных одним художником примерно в одно время и по одной схеме, что напоминает ситуацию с двумя картинами в четвертом примере, но еще больше ее усложняет – художник полемизирует сам с собой, причем в отсутствии точных датировок мы даже не знаем, какое мнение было им высказано раньше, т. е. где тезис, где антитеза. А ведь исследователю в таких непростых условиях ничего не остается, как попытаться дополнить эту историю своим жалким подобием *синтеза*. Что я и собираюсь сделать.

Речь идет о сравнении эрмитажного пира с другим – «Пиром царя Ирода» (Национальная галерея, Эдинбург). Они поразительно похожи по форме и прямо противоположны по содержанию. Насколько проще было бы в рассказе об одной картине проигнорировать существование другой (как я и поступил ранее)! Так, в научной статье, посвященной эдинбургской картине²⁴³, парное произведение (находящееся в далеком северном городе, в ту пору за железным занавесом) вообще не упоминается, а в каталоге живописи Рубенса в Эрмитаже²⁴⁴ его упоминание предельно кратко – без воспроизведения (но эдинбургская картина не столь широко известна, чтобы не поместить ее в каталог, раз уж автор приводит иллюстрации для других сопоставлений). Похоже, что создатель каталога вообще вспоминает о ней лишь потому, что в Эрмитаже хранится (но не выставляется) вариант этого второго пира, который раньше также приписывали Рубенсу (его весьма посредственный уровень заставляет предположить здесь чье-то неумелое подражание)²⁴⁵. Кроме того, этот вариант как раз мало похож на «Пир в доме Симона Фарисея», тогда как бесспорное творение Рубенса в Эдинбурге обнаруживает исключительное сходство.

Все, что может сказать автор каталога об этом их сходстве, – «аналогичный мотив драматического конфликта²⁴⁶ за праздничным столом»²⁴⁷. Но обращение к описанию этих «конфликтов» в Евангелии²⁴⁸ позволило бы обнаружить все

²⁴³ Burchard L. Rubens' "Feast of Herod" at Port Sunlight // The Burlington Magazine. 1953. Dec. Vol. 95. № 609. P. 383–387.

²⁴⁴ Варшавская М. Я. Картины Рубенса в Эрмитаже. Л., 1975. С. 186. Там же приводится примерная датировка обеих картин – 1620 г., в чем можно усомниться ввиду появления на шотландском полотне в роли Иродады второй супруги художника (см. далее), на которой тот женится лишь в 1630 г.

²⁴⁵ Там же. С. 243.

²⁴⁶ Отметим присутствие все той же досадной формулировки: «Картина основывается на противопоставлении».

²⁴⁷ Там же. С. 186.

²⁴⁸ Пир в доме Симона фарисея: Мат. 26, 6-13; Мар. 14, 3-9; Лук. 7, 36-50. Пир царя Ирода: Мат. 14, 3-11; Лук. 6, 17-28.

что угодно, только не аналогию! Впрочем, анализ эрмитажных картин в обязанности автора каталога явно не входил, и я не вправе требовать чего-то подобного, лучше предложу свою интерпретацию «конфликта» двух произведений.

Наверное, невозможно уже определить, в каком порядке задумывал эти картины художник, однако, никакому исследователю невозможно абстрагироваться вовсе от личного опыта. Дело в том, что мне была известна сначала только петербургская картина, потому и в данном тексте имеет смысл начать все-таки с нее и, досказав все то, что не было сказано ранее, представить ситуацию, когда исследователь осуществляет вполне серьезный и глубокий анализ какого-то произведения, способный даже показаться чем-то вполне завершенным, но так будет лишь до тех пор, пока встреча с новым произведением не сокрушит устоявшиеся представления или, по крайней мере, не поставит под сомнение их ценность.

Картина «Пир в доме Симона Фарисея» едва ли изображает конфликт или даже спор – по той причине, что силы спорщиков уж слишком неравны. Ведь в конце концов на стороне Христа сам художник, вместе с Ним показывающий свое безусловно положительное отношение к тому, что совершает грешница. Да и реакция присутствующих – именно вопрошание (хотя и не в виде «язвящей стрелы»), недоумение; они с глубоким уважением относятся к дорогому гостю, но происходящее в данный момент им непонятно; они спрашивают и получают вместе со зрителями вполне удовлетворяющий их ответ. Показательно, что по мере приближения к Христу волна возмущения спадает – столь убедительна Его реакция, столь велик Его авторитет. Это скала, о которую разбиваются любые волны – и греха, и фарисейства.

Особый интерес представляют ближайшие соседи Христа. Складывается впечатление, что эти люди (ученики?) настолько ему доверяют, что даже не обращают внимание на происходящее, а кто-то, быть может, и вовсе ничего не видит (стол скрывает от них женщину, припавшую к ногам Спасителя). Ближайший сосед Христа, голова которого дана в сильном ракурсе, вытирает подбородок салфеткой и одновременно ведет беседу с другим, сидящим от него через одного, по правую руку, человеком. Его собеседник и тот, кто их разделяет, являют собой замечательные типажи. Чтобы усилить контраст, художник помещает одного (того, что справа) на фоне колонны, край которой их разделяет; за головой другого – небо (по-видимому, стол накрыт на террасе, часть его в доме, часть на улице).

Лицо на фоне неба исполнено сытого самодовольства и будто утомлено. Похоже, человек этот склонен к обжорству.

В споре он не участвует, никакого интереса к нему не проявляет – в каком-то смысле эта одна из центральных (по положению в картине) фигур призвана олицетворять спокойствие: ничего страшного не происходит, беспокоиться не о чем – словно бы говорит она всем своим видом. Рядом помещено другое лицо, худое, костистое, напряженно вглядывающееся вдаль, мимо стола, мимо сцены, куда-то в сторону зрительного зала – подобно призрачному образу в глубине «Возвращения блудного сына» Рембрандта, картины на похожий сюжет, но с совершенно иной трактовкой идеи покаяния и прощения. Это лицо, словно бы, показывает нам, что случившееся нуждается в осмыслении – неважно, что минутное возбуждение сейчас угаснет, думающий зритель еще долго будет под впечатлением от увиденного. Такому участнику не нужно знать деталей, не нужно их рассматривать, как это делает немного комичный персонаж слева, поправляющий очки. Эти два героя в центре даны почти фронтально, только один *глядит* перед собой, другой же *видит* нечто вдали. Полемизируя с Даниэлем, я успел уже кое-что сказать по поводу основных участников, занимающих крайнее положение в картине, так что теперь стоит уделить внимание центру. Впрочем, и грешница тоже в центре, от двух этих лиц она отделена белоснежной скатертью и никого не язвящим краем стола.

Теперь посмотрим на другую картину, сюжет которой исключает постановку вопроса о «драматическом конфликте». В этой картине уж точно никто ни с кем не спорит! (Разве только, как мы увидим вскоре, спорит художник с самим собой...) Зато там тоже есть белая скатерть²⁴⁹, вот только роль у нее совершенно иная – никакого сияния от нее не исходит, никого она не оберегает, ничто не смягчает. Скатерть эта только в левой части стола ровно постелена – справа ее сминает один из участников – царь Ирод одновременным резким движением руки и ноги. Замечательная находка (и, безусловно, иконографическое новшество) – Саломея приносит голову Крестителя в закрытом блюде и только перед царем открывает его, так что Рубенс достигает внезапности, сравнимой со столь же внезапным падением грешницы к ногам Иисуса в другой картине. В этом отношении трактовки двух столь исходно разных сюжетов, над которыми Рубенс мог работать параллельно, действительно оказываются связаны между собой. Оттого и гости

²⁴⁹ Стол показан под иным углом, и это не должно удивлять – ведь в другой картине мы словно бы принимали положение грешницы, смотрели на стол снизу, здесь же «грешница» распрямилась (стала Саломеей), оттого и наша точка зрения изменилась, и поверхность стола хорошо видна.

(и слуги) так поражены случившимся и сияются рассмотреть, что принесла Саломея – им плохо видно из-за ее спины. Если бы она вошла в зал с головой Крестителя на открытой тарелке, такого эффекта ее появление бы не произвело. Вообще-то все и так знают, что за обещание дал Ирод, но одно дело знать о приказе, другое – видеть его последствия.

Расположение основных участников, конечно, несколько иное, чем в эрмитажной картине. Рука, которой сосед Христа вытирал подбородок, отдана здесь Ироду; подперев голову, он являет задумчивость и заметное огорчение. «И опечалился царь <...>»²⁵⁰, не желавший доводить дело до казни, но опечалился только теперь, когда убедился, что его приказание исполнено. Кажется, грустно здесь только ему – все остальные участники либо удивлены, либо веселы. В особенности же Иродиада, сидящая по правую руку от царя. Еще одно иконографическое новшество (макабрного свойства) – царица целится вилок в голову Крестителя, словно это еще одно блюдо. Всем своим видом она стремится показать, что именно этого желала, и теперь воспринимает случившееся как нечто само собой разумеющееся. Ее переживания утрируются стоящей позади нее служанкой, которую прямо-таки распирает от радости, в то время как Иродиада все же немного сдержана, изучающим взглядом смотрит на царя, не решается вонзить свое оружие, ждет, что скажет царь.

В сравнении с ней Саломея и неподвижна, и лишена каких-либо эмоций. Есть в ней нечто механическое: просто приносит тарелку, просто открывает ее, ибо она – инструмент в чужих руках, ее центральное положение – лишь повод поместить здесь роскошное красное пятно, столь привычное у Рубенса, которое в другой картине досталось Иисусу. Но замечательней всего то, что из участников другой картины сюда попал лишь обжора, видимо, завсегдатай таких пиров. Он и сел на то самое место – посередине (видимо, чтоб весь стол был под контролем), а в лице его чуть больше эмоций; ему тоже интересно, что на тарелке. Архитектурные декорации здесь несколько иные (более роскошные, как и положено дворцу, не дому), тем не менее, гость этот оказывается вновь на стыке более и менее освещенных пространств, он только сдвинулся немного вправо, чтобы лучше видеть происходящее.

Другому центральному лицу той картины (смотревшему вдаль) в этой сцене места вовсе не нашлось. Или вместо него – Иродиада? Нет, никто не пытается делать какие-либо выводы, некому задуматься над происходящим – разве что царю.

²⁵⁰ Мат. 14, 9.

Интересно, как описал бы эту картину Даниэль? Ведь край стола здесь даже больше похож на стрелу благодаря смятой скатерти; вот только вопроса нет...

Или это наш вопрос, через века обращенный к автору такой издевательской подмены. Зачем? Зачем здесь вместо кающийся грешницы Саломея, а вместо Христа Ирод? Или это сам художник (со своей второй женой – портретное сходство очевидно), и ему приносят на каком-то пиру эту его картину (или только замысел ее), а он понимает, что сотворил, и ужасается?

Он словно бы желал показать нам двусмысленность *театра классической картины*, где герой может в любой момент оказаться злодеем и, наоборот – по воле режиссера и благодаря таланту исполнителя. Но место более или менее определенного этического послания эрмитажной картины в этом полотне занимает двусмысленность. Царь-то вроде раскаивается, но его одинокий голос тонет в праздничном веселье, когда все остальные не видят в случившемся ничего ужасного. Вместо раскаяния и отпущения грехов здесь великое зло, совершенное как бы невзначай, и затем нечто вроде сомнения, надо ли было отдавать распоряжение о казни...

Хотел Рубенс показать таким образом свою исключительную виртуозность? – Смотрите, могу и так, и по-другому; если надо Иродом наряжусь, а то окажется у меня сам Иисус в гостях. Хотел ли иронически обыграть композицию той другой картины, дабы снизить ее излишний морализаторский пафос? Во всем его творчестве две настолько похожие картины – нечто исключительное. Художник, который никогда не испытывал недостатка в смелых новых решениях, наверняка, не просто так допустил столь явный самоповтор.

Быть может, ему в какой-то мере самому стало не по себе от обилия форм и мотивов на «творческом пиру» его жизни? Он увидел, как при этом утрачивается нечто важное, как все прочие (ученики, заказчики) продолжают веселиться, восхищенные его мастерством, и только одному ему нехорошо и неловко? Может, он усомнился во **всесилии классической картины** и приемов ее построения, потому и скомкал нервно в руке белоснежную скатерть (кто знает, может и картину бы скомкал, уничтожил)? Или, подобно живописцам XIX в. отважился на провокацию – достаточно дерзкий эксперимент, каковым и стал этот *повтор*? Все это вопросы, обреченные остаться без ответа. Но и поставить их – уже немало.



Ил. 4. П.-П. Рубенс. Пир царя Ирода.
Эдинбург. Национальная галерея Шотландии. 1620-е (?)

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПЕЙЗАЖЕ – РАЗМЫШЛЕНИЯ О НАТЮРМОРТЕ

Основные понятия – примеры жанровых систем – Стасов о пейзаже – рассказ и показ – от содержания к форме – от пейзажа к натюрморту – Венецианов о жанрах – Гране и Гонзаго – перспектива и предмет пейзажа – индивидуальное и типическое – архитектурность пространства – случай Яворской – рождение пейзажа – Стшиговски о пейзаже – закат пейзажа в Современном искусстве – еще раз об интерьере – портрет и натюрморт – театр кукол – натюрморт в России – новая система жанров

Поиски обобщенных, возвышенных образов природы были поисками картины в собственном смысле слова.

А. А. Федоров-Давыдов

Натюрморт – это орнамент жизни.

Б. Р. Вуннер

Жанры в искусстве

После того как в первой части работы для раскрытия сущности классической картины был предпринят анализ одного произведения, надлежит попробовать осветить общие закономерности истории искусства, т. е. предложить собственную схему его существования, построенную на своего рода *основных понятиях*. По существу, речь идет о двух разных способах решения одной проблемы – в первом случае я пытаюсь пролить свет на *центральное явление* истории искусства, в качестве которого может и должно рассматриваться только отдельное произведение, пускай обстоятельства заставляют меня избрать хотя и очень важное для отечественной ситуации, но в общеевропейском масштабе скорее неудачное (неудавшееся) творение. Во втором случае делается попытка изучения *границ* явления; от центра мы должны сместить наш взор на периферию.

Что это значит, с точки зрения методологии? Метафорически такой двойственный подход напоминает о давнем споре итальянских мастеров, что важнее *колорит* или *дизеньо*, т. е. заполнение центра изображения, его тщательная проработка или же четкое видение краев, границ, контуров. Стало быть, взяв за основу какую-то систему понятий (система уже предполагает схематизм, а он в духе флорентийского *дизе-*

ньо), я должен обследовать не все ее отделы, но только крайние понятия – противоположности. Об опасностях, связанных и с излишней схематизацией, и подчинением бесконечного многообразия истории искусства жесткой оппозиции «или – или», в первой части было сказано достаточно. Конечно же, я сознаю степень риска. Но оставаться лишь при отдельных произведениях, впадая в своего рода наивный номинализм, отрицающий какую бы то ни было *реальность понятий*, означало бы обеднить представления об истории искусства, в которых помимо собственно произведений имеют место и более общие явления. В качестве защиты от впадения в бессмысленное конструирование мертвых схем я полагаю возможным избрать тот метод, при котором понятия не придумываются или не отыскиваются в каких-либо иных областях нашего знания, но заимствуются непосредственно из истории искусства – как те же «колоризм» и «дизеньо», как их конфликт, конечно же, истории искусства хорошо известный.

Ведь именно так поступает Г. Вельфлин, пускай он исходит скорее не из исторического спора, конечно же, ему известного, отступающего в его глазах перед чем-то более актуальным и, как кажется, более простым – т. е. перед почти банальным фактом существования вполне самостоятельных *графического* (не только в форме подготовительного рисунка, как его понимали как раз сторонники приоритета дизеньо) и *живописного* вида (искусств). Он делает следующий, тоже довольно простой шаг, когда задается вопросом, возможно ли независимое существование этих понятий – графическое (линейное) и живописное – отдельно от тех явлений, с которыми они в первую очередь связаны, а именно от совокупности произведений графики, с одной, и живописи – с другой стороны. Видовая принадлежность живописи, *живописность*, может ли она, к примеру, покинуть пределы своего родного искусства, став свойством и иных видов? Проще говоря, может ли графика быть в каком-то определенном смысле *живописной*¹? Не будет ли это оксюмором, подобно тому как понятие «живописная

¹ Мы не должны забывать о наличии двух значений этого конкретно термина, одно из которых, более распространенное, типа «живописные развалины», в данном случае не имеет отношения к такому исследованию, пускай, в немецком, как и в русском языке эта двусмысленность имеет место, и Вельфлин даже прибегает к ней, когда говорит именно о живописности как о свойстве чего-то не вполне хорошо сохранившегося (развалившегося) (см.: *Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства*. С. 29), все равно речь идет о явлениях слишком общих и к истории искусства, т. е. к живописи как виду искусства, прямого отношения не имеющих.

живопись» стало бы тавтологией? Но методологическая новизна такого подхода в том и состоит, что и первое, и второе оказывается возможно, не является чем-то логически не допустимым. Ибо живописное уже отделилось от живописи, а линейное – от графики, и как нечто самоценное может проявляться и за пределами этих конкретных видов искусства.

Иной вопрос, стоит ли нам при таком подходе оставаться во власти бинарных оппозиций и не содержит ли сама система искусств возможность выхода из этой жесткой двойственности, примиряя противоположности и выводя их противоречие на новый уровень в третьем понятии – «пластическое»²?

Предлагая такой ход, я бы ничего здесь не придумал, понимая пластическое лишь как свойство еще одного вида искусства – скульптуры. Выход же состоит в том, что противоречие центра и краев (не в предложенном выше методе, но в истории искусства) проистекает из двухмерности рисунка и живописи, ведь именно при переносе изображения на плоскость возникает возможность двойного решения – что поставить во главу угла, что выделить, что затушевать. Но пластика не имеет краев, как не имеют ее и явления реального (трехмерного) мира. Так же и для разворачивания сложнейших колористических экспериментов основным условием является плоскость холста; не только после древних греков не принято окрашивать скульптуру (за немногими исключениями), но и вообще цвет в ней находится в такой зависимости от света, т. е. трехмерной формы, что уже никакие ухищрения мастера, пускай даже готового использовать достижения живописного колоризма, не смогут этим природным факторам противостоят³.

Стало быть, пластичность – это явление иного порядка, в качестве основного условия появления которого должна рассматриваться трехмерность скульптуры. Но, являясь основным свойством этого вида искусства, может ли *пластичность*

² О пластичности см. у Хетцера (*Hetzer Th. Vom Plastischen in der Malerei // Festschrift für W. Pinder zum 60. Geburtstage. Leipzig, 1938*) и вслед за ним у Зедльмайра (*Зедльмайр Г. Утрата середины. С. 98–99*). Свое мнение и по вопросу, отчего Вельфлин не использует такой прием, т. е. не включает *пластичность* в свою систему основных понятий, высказал и Бадт (*Wesen der Plastik // Badt K. Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik. Köln, 1963*).

³ В этом смысле совершенно непонятны и поразительны рассуждения Ригля о цвете в позднеантичной пластике (см.: *Riegl A. Spätromanische Kunstindustrie. S. 47, passim.*), под которым он понимает игру света и тени (черный и белый, конечно, тоже цвета – речь идет, таким образом, об ахроматическом ряде) на поверхности рельефов, т. е. отрицается противоположность цвета и света (а стало быть, реального и иллюзорного начал в искусстве).

быть от нее отделена так же точно, как *графичность* от графики, а *живописность* от живописи? Иными словами, встречается ли она в плоскостных искусствах как, например, следствие имитации объема? Полагаю, что да – точнее, что ее выявление здесь может быть более чем плодотворным, но не для данного текста, где я вовсе не собираюсь ни следовать схеме Вельфлина⁴, ни пытаться расширить ее⁵. Мне необходимо отыскать какие-то другие *основные понятия*, чтобы через них, через их *мнимое не разрешимое* противоречие описать историю классического искусства (или безуспешных попыток создания оногo) в России.

Как уже было сказано, метод Вельфлина представляется мне более адекватным, нежели многие другие оппозиции, ибо заимствован он из самой истории искусства, а не привнесен извне. В давнем споре «Вельфлин или Ригль» мои симпатии

⁴ Исследователь потому «забыл» об этом третьем виде искусства, что ему методологически было необходимо именно очертить границы явления, указав две крайние точки, а примирение противоречий не входило в число его задач, он понимал, как и любой другой на его месте, что разделение это условно, что осуществлено оно лишь в методических целях и в пределах только данного сочинения, так что игнорирование пластичности ни в каком смысле не может рассматриваться как недостаток его исследования. Иное дело то, о чем я еще выскажусь далее – смешение вневременной схемы с задачами создания *истории стилей*.

⁵ Равным образом за пределами исследования остается вопрос о наличии собственного основного свойства у еще одного вида искусства – архитектуры, – в качестве которого могла бы рассматриваться *тектоника*, понятие, в принципе, достаточно хорошо исследованное, в первую очередь Зедльмайром (см.: *Зедльмайр Г. Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света*. С. 101 и далее), причем именно как свойство, переданное архитектурой другим видам искусства (соотношение верх – низ). Эта тема уже была затронута в разделе, посвященном способам интерпретации классической картины, точнее там, где речь шла об архитектурной интерпретации, получившей наиболее последовательное развитие в творчестве именно Зедльмайра (см.: *Зедльмайр Г. Искусство и истина*. С. 185 и далее). Но это *четвертое* понятие не только усложнит предложенную схему, но принудит нас выйти за рамки изучения собственно *изобразительных искусств*. Зедльмайр справедливо ставил вопрос о своеобразной *изобразительности*, имеющей место в архитектуре (см.: *Sedlmayr H. Architektur als abbildende Kunst // Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse. Sitzungsberichte. Bd. 225. 3. Abhandlung (1948) S. 1–25*), это немного иная изобразительность, нежели та, что имеет место в скульптуре, графике и живописи, по отношению к единству которых любое понятие, позаимствованное из мира архитектуры, является чем-то внешним, а потому ненужным усложнением предложенной схемы.

лишь потому на стороне Вельфлина, что пары *оптическое – осязательное* или же *субъективное – объективное*, предложенные и разработанные Риглем, далеко выходят за рамки нашего предмета изучения. По всей видимости, в первом случае речь должна идти о физиологических феноменах, во втором о чем-то позаимствованном из философии. И какое бы место ни занимали как методы физио- и психологии, так и философские обобщения у Вельфлина, в главном он избегает соблазна подчинить исследование искусства понятиям и представлениям каких-то иных наук. Тем же путем хотелось бы двигаться и мне.

Выбор невелик. Что еще остается вне поля зрения исследователей, лучше сказать, в недостаточной мере ими задействовано? Думаю, что на роль источника основных понятий еще ни разу не выдвигался *жанр*. Смее утверждать, что жанр в еще большей степени соответствует этому критерию, а именно: быть чем-то абсолютно имманентным изобразительному искусству, что значит, нигде более не встречаться. Это противоречит тому, что о жанрах принято говорить применительно и к истории литературы. Вот только очевидно, что там под жанрами подразумевают нечто иное⁶.

А именно: можно усмотреть поразительное сходство системы главнейших литературных жанров, т. е. эпики – лирики – драматургии, с тройственностью основных видов изобразительного искусства: пластики – живописи – графики, особенно если расположить их в другом порядке, когда *точной передаче действительности* в графическом схватывании краев отдельных явлений соответствует документализм драматургии, субъективность доминирует в живописном и поэтическом видении мира, а примирение противопоставления точного – неточного (в этом случае можно сказать и по-другому: объективного – субъективного) содержит в себе такой тип повествования, в котором авторское и документальное оказываются уравновешены (роман), а точность изображения (в визуальных искусствах) достигается за счет выхода в третье измерение.

⁶ Ошибочной представляется попытка Д. В. Сарабьянова в исследовании творчества П. А. Федотова апеллировать к авторитету М. М. Бахтина, высказывание которого о жанре он цитирует (*Сарабьянов Д. В.* П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х гг. XIX в. М., 1973. С. 29). Разумеется, Бахтин имел в виду *литературные жанры*. (Столь же ошибочное сопоставление жанров литературных с живописными можно найти у Даниэля: *Даниэль С. М.* Федотов и вопрос о пародии в живописи бытового жанра // Советское искусствознание. № 23. М., 1988. С. 89.) Подробнее о смешении родов и видов в литературоведении см.: *Женнет Ж.* Фигуры. М., 1998. Т. 2. С. 234.

Кто знает, может быть, внимательное исследование структуры музыкальных (аудиальных) искусств обнаружит в свою очередь дальнейший параллелизм, ибо такие свойства, как ритм – мелодия – гармония, пускай и не называются жанрами, и не могут рассматриваться в качестве видов (нет отдельно ритмической музыки в том смысле, в каком есть графика или драматургия), тем не менее сложным образом коррелируют с проблемой точности – неточности изображения, точнее, выражения (оставляю за рамками исследования вопрос о том, что такое здесь точность или неточность, ибо ответить на него означает решить другую проблему относительно того, что именно *выражает* музыка, тем более, что она изображает, чему в мире реальных явлений соответствуют ее создания).

Но такой параллелизм столь далеко увел бы нас от основной темы исследования, что даже ради большей методологической четкости не следует в него погружаться, достаточно отметить, что *виды искусства* (в смысле графика – живопись – пластика) имеют какие-то соответствия и в других сферах творческой деятельности человека, а потому заявленному выше требованию быть **абсолютно присущим именно визуальным искусствам** не соответствуют.

Пускай эстетики продолжают выяснение того, что общего у разных искусств, не ограничивая себя сферой визуального или аудиального, я же занимаюсь преимущественно живописью, потому и нахожу понятие *жанр* в наибольшей мере соответствующим моим целям. С тем уточнением, конечно, что само это слово многозначно (строго говоря, многозначность такая неудобна, но, по всей видимости, неустранима) и жанр в литературе является чем-то совершенно иным. К тому же, есть еще одно значение слова «жанр» – жанровая живопись, что также немного усложняет его употребление. То есть надо помнить, что один из жанров называется просто «жанр», что, конечно, может рассматриваться в качестве *неслучайного совпадения*. В каком-то смысле это «самый жанровый» жанр. Стало быть, уже из этого следует, что он должен занимать центральное, а вовсе не крайнее в системе жанров положение, интересующее меня более всего в данном разделе (о *системе жанров* речь пойдет далее). Впрочем, его можно назвать *бытовым* жанром и тем самым устранить ненужную многозначность. Что же до присутствия литературных жанров, то, назвав наши жанры, изобразительными (от изобразительного искусства; впрочем, можно сказать и визуальными⁷), мы и от этого смещения уйдем.

⁷ Архитектура, не являясь искусством в полном смысле этого слова *изобразительным*, остается, как и театр, и кинематограф, искусством *визуальным*. Потому это более современное понятие менее

Только в пределах данного исследования такое уточнение едва ли необходимо, ведь область литературного здесь никоим образом не затрагивается (далее словосочетание «изобразительные жанры» использоваться не будет).

Итак, жанр в том смысле, в каком это понятие употребляют по отношению к пейзажу, натюрморту, портрету и т. д., является чем-то исключительно присущим изобразительным искусствам, пускай на первом этапе можно обойтись без четкого определения того, что является причиной такого его положения, проще говоря, не отвечать на вопрос, что есть жанр. Для начала можно ограничиться расхожими представлениями, ведь всем, в принципе, известно, что есть пейзаж, натюрморт и т. д., а ответить на вопрос о сущности этих понятий можно только рассмотрев систему жанров, причем в моем варианте таковой пейзаж и натюрморт занимают крайние положения, что позволяет рассказ о жанрах в русском искусстве к ним и свести. При этом проблемой становится неравноценность присутствия этих двух крайних жанров именно в русской (классической) живописи, ведь пейзаж представлен там в избытке, натюрморта же практически нет, более того, его появление в начале XX в. совпадает с прекращением попыток создания классической картины. Ограничусь пока замечанием, что в западноевропейском классическом искусстве, на которое так или иначе ориентировались и русские художники, во времена расцвета наблюдается гармоническое равновесие этих – как я полагаю, крайних – жанров. Другое дело, ни для кого не секрет, что картина меняется от одной национальной школы к другой (вспомним об отсутствии пейзажа в Испании, его незначительной роли в итальянском искусстве⁸ и т. п.).

Мы скоро вернемся к теме *равновесия* жанров, пока же отмечу, что уместность использования жанра в качестве основного инструмента познания искусства проверяется допусти-

удбно. Жанров в том смысле, в каком они имеют место в трех видах изобразительного искусства, в архитектуре, конечно же, нет. Разумеется, не все они представлены и в пластике (пейзаж и натюрморт, о которых речь пойдет в дальнейшем, в ней, по всей видимости, невозможны), но это говорит лишь о сложных взаимоотношениях системы жанров с системой изобразительных искусств, т. е. о полной или частичной представленности жанров во всех этих искусствах. В архитектуре же нет и не может быть никаких жанров изобразительного искусства. (См. далее о *пейзажности* в архитектуре.)

⁸ Впрочем, это так, только если понимать под пейзажем только изображение нетронутой человеком природы, отводя архитектурным пейзажам (ведутам) второстепенное место (что будет далее подвергнуто критическому рассмотрению).

мостью или же возможностью отвлечения основных свойств каждого (но всего важней *крайнего* в данной системе) жанра и присвоения их другим жанрам. Проще говоря, может ли пейзаж быть *натюрмортным*, а натюрморт *пейзажным* (не говоря уже о пейзажности или натюрмортности в портрете)? Существует ли пейзажность отдельно от пейзажа, как и портретность отдельно от портрета, и т. п.? Думаю, что лучшим подтверждением предположения о возможности такого подхода является сама практика науки, где рассуждения о таких свойствах давно уже являются чем-то вполне приемлемым⁹, хотя бы даже в примитивном употреблении, как, например, «изобилующий эффектными *пейзажными* видами» в отношении *пейзажного* парка.

Другое дело, что крайнее положение именно этих двух жанров еще предстоит обосновать, а сделать это можно, рассмотрев хотя бы некоторые варианты жанровых систем, противопоставляя им представление автора данного текста о том, как взаимодействуют и сосуществуют жанры. Это, в конечном итоге, и должно дать ответ на вопрос о сущности жанра и о причинах его имманентности изобразительному искусству. Возможно, вообще о близости жанра к идее *изобразительности*. Жанр ведь (говоря по-простому, т. е. опять же опираясь на расхожие представления, доступные всем, правильность которых предстоит, однако, проверить, пока же их можно только принять) проистекает из изображения различных явлений внешнего мира. Делаем мы акцент на этих явлениях – и жанр покидает пределы собственно истории искусства; выделяем слово «изображение» – и жанр оказывается важнейшим для нашей науки понятием.

Можно выразиться немного по-другому, вспомнив претензии Вельфлина на раскрытие «способов видения» в искусстве, рассуждение о «способах изображения» через жанры позволит

⁹ Множество примеров содержат исследования А. А. Федорова-Давыдова, в особенности ранние. См., прежде всего: Русское и советское искусство. (Статьи и очерки). М., 1975. С. 127 и далее. «Господство пейзажа как известного изобразительного жанра есть в то же время и господство пейзажного подхода в искусстве, отражающегося на всех сюжетах, и в том числе на изображении природы» (С. 128). «Эволюционируя, жанр становится пейзажным, а портрет и пейзаж – жанровыми» (С. 132). См. также: *Бенуа А. Н.* История живописи всех времен и народов. СПб., 2002. Т. 1. С. 8, 13; *Алленов М. М.* Образ пространства в живописи «à la natura»: К вопросу о природе венециановского жанризма // Советское искусствознание '83. М., 1984. Вып. 1 (18). С. 182 и далее; *Болотина И. С.* Проблемы русского и советского натюрморта: Изображение вещи в живописи XVIII–XX вв. М., 1989, прим. 3 на с. 24.

в самом начале ввести одно важное понятие. Если существует *видение в красках* (и иных живописных приемах) и *линиях*, существует пейзажное и натюрмортное видение мира; их основное различие кроется в дистанции, которая разделяет художника и предмет изображения и которая в этом смысле оказывается *важнее* самого предмета. Затрагивая в самом начале пути эту, важнейшую для меня тему, могу указать на то понятие, которое, хотя и существует в искусстве довольно давно, по-настоящему актуализировано лишь в XX в. благодаря техническим новшествам, привнесенным таким видом искусства, как кинематограф. Поистине, облегчая решение какой-то задачи, делая его чисто механическим процессом, техника позволяет по-новому осмыслить то, что прежде требовало немалых ухищрений и за ними терялось.

Речь о «плане» и о вроде бы произвольном выборе режиссером способа показа той или иной сцены, когда, не прилагая больших усилий, он может приближать к зрителю и удалять от него те или иные детали (чего, к слову сказать, не может сделать режиссер в театре). Механический переход от крупного к общему плану повторяет в упрощенном варианте изображение мира с различного расстояния пейзажистом и мастером натюрморта. Не здесь ли кроются истоки противостояния двух миров – микро- и макромира? Ответ на этот и подобные вопросы не может быть дан тотчас же, но все дальнейшее исследование пейзажа и натюрморта во второй части настоящего исследования будет призвано найти подход к сущности жанров и, в конечном итоге, к сущности классического искусства.

Стоило бы привести известные системы жанров или, по крайней мере, наиболее ценные высказывания как художников, так и историков искусства. Подобная критическая историография позволила бы уточнить содержание понятия «жанр» и могла бы стать важной частью истории искусствознания. Однако предложить такой обзор даже на отечественном материале пока не представляется возможным – причем по тем же причинам, по которым само создание такой истории невозможно, о чем речь шла во Введении. Но, как и в иных случаях, за неимением чего-то лучшего приходится работать с фрагментами текстов, достаточно произвольно выбирая, что за высказывания достойны внимания, а какие можно в исследование и не включать. Полагаю, что, отталкиваясь даже от такой, весьма неполной картины истории отечественной науки (и ее основных понятий), можно сформулировать отношение к целому ряду интересующих нас проблем.

Прежде чем уточнить, сколько основных жанров существует в изобразительном искусстве, по отношению к которым все остальные жанровые определения могли бы считаться *поджанрами*, допустимо предположить, что их число уж всяко больше двух. Однако, как и в случае с историей стиля, имеет место тенденция сведения исторического многообразия явлений к двум своего рода архижанрам, что отнюдь не совпадает с моей задачей исследовать крайние явления при непременно допущении существования каких-то иных жанров *посредине*. Но если отрицать середину, тогда все известные жанры следует собрать в две группы, причем первый пример такого укрупнения жанров можно найти, по всей видимости, у Д. Дидро.

«Природа разделила свои создания на холодные, недвижные, неживые, нечувствительные, немыслящие и на живые, чувствующие и мыслящие. Таким образом, граница была определена издревле: следовало бы называть жанровыми художниками тех, кто изображает неживую природу, девственную природу, историческими же – тех, кто пишет природу живую и чувствующую <...>»¹⁰ Хотя здесь еще не употреблен сам термин «натюрморт» (в оригинале *nature brute et morte*¹¹, что переводится как «неживая натура, девственная природа»), по всей видимости, к тому моменту еще не устоявшийся¹², этот первый тип изображения природы соответствует именно такому жанру, так что невозможно согласиться с Виппером¹³, полагающим, что Дидро имел в виду все-таки то, что называют жанровой живописью в наши дни, включая как подвид еще и натюрморт в узком смысле этого слова¹⁴. Но раз так, совершенно непонятна логика философа, относящего к «созданиям холодным, недвижным и неживым» не только битую дичь, но и торговца в лавке, не только кухонную утварь, но и кухарку. Или же все дело в преобладании неживых предметов в картине, в том, что они, а не человек, становятся главным героем? Все равно непонятно, как может считаться жанровым (в таком смысле слова) изображение людей в окружении предметов – или же мы должны признать всякую картину «из жизни», например крестьян или иных представителей третьего сословия, исторической постольку, поскольку она изобража-

¹⁰ Дидро Д. Салоны. М., 1989. Т. 1. С. 234.

¹¹ Цит. по: Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. С. 46.

¹² См.: Там же. С. 29 и далее.

¹³ Там же. С. 47.

¹⁴ Ср.: «св. Себастьян незаметно превращается в жанровую картину, почти в натюрморт» (Там же. С. 311), но в каком-то смысле такое сравнение здесь допустимо, коль скоро речь идет о *мертвом теле*.

ет «создания», вне всякого сомнения, «думающие и чувствующие»¹⁵. И куда отнести в таком случае пейзаж? Вероятно, к историческому жанру...

Цитирующий Дидро Виппер сам много говорит о противоположности натюрморта портрету, причем в таких терминах: «натюрморт и портрет – это крайние полюса нашего восприятия мира...»¹⁶ Но у него можно найти и другое противопоставление, отчасти выходящее за пределы каких-либо жанровых систем (коль скоро речь идет о *пространстве*): «Натюрморт, т. е. изображение предмета, есть один из двух главных обликов художественной формы, другой облик которой мы назовем изображением пространства. Предмет и пространство – два рычага изобразительного искусства»¹⁷. Можно было бы сказать так: натюрморт и пейзаж, а «рычаг» заменить какой-либо более изящной метафорой или вовсе обойтись без метафор, попросту говоря: «жанр(ы)». Да и что такое «облик художественной формы»?

Небезынтересны и замечания Виппера о связи натюрморта с изображением интерьера и архитектурным пейзажем (ведущей). Интерьер «есть неизбежное условие натюрморта»¹⁸, о ведущем же автор высказывается весьма противоречиво. Сначала так: «<...> всякий раз расцвет архитектурной живописи предшествует или совпадает с увлечением натюрмортом»¹⁹; потом: «итальянец гораздо более склонен к пейзажу, чем к интерьеру, и, где можно, превращает охотно интерьер в пейзаж»²⁰. Вопрос, к чему ближе интерьер – к натюрмарту или пейзажу, еще возникнет по ходу исследования. Замечу попутно, что автор противоречит себе, когда пытается выстроить запутанные логические ходы, или же попросту тонет в эффектных фразах. К примеру: «Такова сила вещей: они как бы отличаются большей реальностью, предметностью, чем люди, живые существа. Раз допущенные в изображение они <...> уничтожают поверхность изображения, замкнутость формы»²¹, но при рождении

¹⁵ К этому и клонит французский философ, предлагая преодолеть противостояние представителей разных жанров, т. е. расширить понятие «исторический», соответственно не столько сузив, сколько обеднив понятие «жанровый».

¹⁶ Там же. С. 75.

¹⁷ Там же. С. 25. Употребление здесь слова «облик» следует признать неудачным. Наверное, автор имел в виду «проявление» или, лучше, «функция» (конечно, у художественной формы может быть своя *функция*).

¹⁸ Там же. С. 205.

¹⁹ Там же. С. 203.

²⁰ Там же. С. 222.

²¹ Там же. С. 198.

настоящего натюрморта уже «...ни предметов, ни фигур нет, потому что нет ничего постоянного, объективного, неизменного <...> Нет реальных предметов, но есть предметы или формы живописные и графические»²².

Так кто же побеждает, реальные предметы или их изображение? Более существенно: «Неосторожная игра в предмет закончилась полным и безусловным торжеством предмета; жонглирование вещью умертвило вещь»²³. Здесь перед второй частью предложения хотелось бы видеть нечто вроде разделительного союза «а», ведь одно противоположно другому – предмет торжествует, тогда как вещь умирает. (Была ли она вообще когда-либо живой, и если да, то в каком смысле?) За сим следует вот какой вывод: «А смерть предмета невольно влечет за собой и умерщвление человека»²⁴. То есть, надо полагать, речь здесь идет о натюрморте и портрете.

И еще раз о том же в конце исследования: «Как бы это ни казалось парадоксально, когда предмет перестает существовать объективно для художника, когда выбор предмета не играет для него никакой роли, тогда именно художник предпочитает изображать предмет бессловесный, безответственный (Опечатка? Следует, видимо, читать: «безответный». – И. С.), сам по себе незначащий, то есть натюрморт»²⁵. Смерть (умерщвление) предмета = рождение натюрморта. Но это же и смерть человека (см. выше). Не слишком ли много смертей, не злоупотребляет ли автор идеей *мертвого* как основной особенностью натюрморта?

Непонятно также, что все-таки противоположно натюрморту, т. е. жанру, находящемуся в фокусе исследования Виппера, – пейзаж или портрет? Историческую и жанровую живопись он в таком контексте не упоминает, хотя для Дидро одна, по Випперу, тождественна натюрморту, другая противоположна.

Сведение системы жанров к противопоставлению двух *сверхжанров* мы находим и у Бенуа, вот только он идет от пейзажа, помещая этот жанр в центр своей «Истории живописи всех времен и народов». Основные принципы построения исследования, равно как и взгляды автора на историю искусства, приводятся во Вступлении. При этом исходит он

²² Там же. С. 349.

²³ Там же. С. 256.

²⁴ Там же. С. 257. (Раздел посвящен искусству кватроченто.)

²⁵ Там же. С. 349–350. Замечательны рассуждения автора о преодолении *симметрии* как человеческого начала (Там же. С. 326). Вот только происходит оно, по моему мнению, не только в натюрморте, но и вообще в классической картине, принципиально и решительно *асимметричной* (Ср.: *Badt K. Model und Maler. S. 68 f.*)

из текущего момента, из потребностей современной ему художественной практики: «<...> Все, что теперь творит передовое искусство, может быть названо “пейзажем” согласно внутреннему отношению художника к предмету»²⁶. Или так: «“Пейзажное отношение” заполнило все искусство»²⁷. Вот она пейзажность, выходящая за рамки пейзажа в узком значении слова! Что ж, и Федоров-Давыдов принял бы справедливость такого утверждения, уточнив только, пожалуй, что сказанное для 1910-х гг. уже несколько устарело, ибо в искусстве – нравится это Бенуа или нет – на смену «пейзажному отношению» пришел натюрморт²⁸. Бенуа, впрочем, предвидит такое развитие событий и даже заглядывает немного дальше: «Еще один шаг – и художники уйдут окончательно в себя, закроют сам вид на внешний мир, пожелав сосредоточить все внимание на игру форм и красок <...> Может быть, с этого момента живопись и вовсе перестанет существовать как общественное явление, а быть может, и наоборот, только здесь она и выбьется на новую дорогу <...> и станет “в высшей степени прекрасна” в своей абстрактной узорчатости <...>»²⁹

Интересно, однако, что понимает под таким, своего рода сверхпейзажем Бенуа. Ведь он потому не видит никакого события в переходе от пейзажа к натюрморту (выход в абстракцию – слово «абстрактный», хочется верить, вырвалось у него не случайно! – куда как важней), что он их, строго говоря, не разделяет, не то, что не противопоставляет (как, скажем, автор настоящего текста). В его системе жанров все, что не человек, – пейзаж. А упомянутое им «внутреннее отношение художника к предмету» означает не что иное, как преодоление человека в живописи, замену его чем-то внешним, посторонним, неважно, имеем ли мы дело с изображением живых или мертвых растений, рукотворных или природных форм, большого или малого. В таком случае и бытовой с историческим жанры оказываются слиты воедино, ибо в том и другом случае в центре картины – человек. Где-то здесь найдется место и портрету. Пейзаж и натюрморт совместно им противостоят, а заодно с ними и не столь широко распространенный поджанр анималистики.

Впрочем, что касается последнего, то ход мысли Бенуа небезынтересен в том смысле, что он, таким образом, оригинально решает «проблему Альтамиры», а именно поставившее

²⁶ Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов. Т. 1. С. 8.

²⁷ Там же. С. 13.

²⁸ Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. С. 127 и далее.

²⁹ Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов. Т. 1. С. 8–9.

в тупик многих ученых открытие необычайно древних изображений животных, как будто разрушающих традиционные представления о происхождении искусства. Самый простой выход (если отбросить сомнения в их подлинности) – объявить эти изображения не имеющими отношения к истинной художественной деятельности³⁰.

Если для кого-то они подозрительно мастерски сделаны, то для Воррингера эти изображения ставили под сомнение ключевое утверждение об изначально абстрактном характере искусства³¹ (геометрический орнамент); сторонникам же реализма, наоборот, давали подтверждение того, что всякого рода условности и искажения появляются в искусстве сравнительно поздно, первобытный художник – «реалист». Бенуа, для которого от пейзажа до «абстрактных узоров» один лишь шаг (в принципе и Федоров-Давыдов признал бы закономерность перехода от одного к другому, но не без самостоятельного этапа натюрмортности), с удовлетворением замечает, что, по данным новейших открытий, «пейзаж» предшествовал «человеческому» искусству, ибо изображения зверей древнее изображения людей, т. е. художник замечал сначала только внешний мир (можно сказать, предмет как предмет охоты, потенциальный источник насыщения) и лишь позднее в искусстве как в зеркале увидел себя и себе подобных.

Мысль Бенуа в том отношении оригинальна, что ведь далеко не всегда человек в искусстве противопоставляется природе, гораздо чаще черту проводят между абстрактными и жизнеподобными образами, как это делал, в частности, Воррингер. Для Бенуа же дегуманизация искусства состоит в переносе центра тяжести на изображение «безразличной природы», оно, стало быть, и есть абстракция, т. е. абстрагирование от человека (в конечном итоге, от себя самого). В возможном споре с Воррингером Бенуа бы возразил, что не по форме, которая здесь менее важна, но по содержанию, сюжету – изображение первобытным человеком зверей и было первым примером абстрактного искусства. Так что оставляя в стороне вопрос о техничности этих изображений, можно сказать, что преодоление дистанции между человеком и миром (из страха перед которым, по мнению немецкого ученого, собственно, и родилось абстрактное, а, по существу, и вообще любое искусство) было в ту пору действительно, невозможно, и художник изображал чуждые ему явления то в виде быков, то в виде

³⁰ Кроме Воррингера, такого мнения придерживался, к примеру, Ф. Адама ван Схельтема (*Adama van Scheltema F. Die Kunst unserer Vorzeit. Leipzig, 1936. S. 11 ff.*).

³¹ *Worringer W. Abstraktion und Einfühlung. S. 57 ff.*

геометрических фигур, которые ни в коем случае не противополжны друг другу, но вместе противостоят образам людей. Вот эту-то составляющую истории искусства и изучает в своей книге Бенуа, и такое исследование можно было бы назвать «История искусства без человека», она же история «абстрактных узоров». А упоминаемый им «уход художников в себя» характеризует лишь высшую стадию дегуманизации, когда художник перестает наблюдать внешний мир, ибо не видит никакой разницы между тем, что вовне и внутри, или даже полагает, что второе интереснее. Еще раз: «натуралистические изображения» не противостоят «абстрактным мотивам», а лишь являются различными проявлениями одного и того же безразличия к человеку и человеческому. Если бы автор попытался развить эти теоретические посылы (необязательно в направлении, намеченном и сконструированным мной), его сочинение стало бы ценнейшим вкладом в философию, но, констатировав это, он переходит к обычным «рассказам по истории искусства», выискивая проявления пейзажности в самых разных явлениях прошлого, подобно тому, как будет сочинять затем свою *предысторию натюрморта* (и в ней увязнет) Виппер. Но и то небольшое, теоретически ценное, что высказал Бенуа в начале своего труда, может немало дать исследованию природы жанров, пусть даже автор *соединяет* то, что мне хотелось бы непременно разделить.

Стоит привести уже в этом месте во многих отношениях близкое Бенуа высказывание по поводу «преодоления человека» в искусстве начала XX столетия, принадлежащее Стшиговски, взгляды которого на пейзажный жанр нам еще представится возможность проанализировать во всех подробностях.

«Der Mensch ist für uns nicht länger der Mittelpunkt der Welt, ein Wesen, zu dessen Füßen der Schöpfer den Kosmos gelegt hat; er gilt auch nicht mehr als der Träger irgendwelcher, in seinem Willen liegenden, überirdischen Kräfte, sondern ist dem Einsichtigen ein Atom des Weltganzen geworden, um das sich der Lauf der Gestirne nicht einen Augenblick kümmert»³². И далее: «Der Mensch ist tot, es lebe die Natur!»³³

Следует рассмотреть еще один пример противопоставления пейзажа «человеческому», прибегнув в этом случае к не-

³² *Strzygowski J.* Die bildende Kunst der Gegenwart (Ein Büchlein für jedermann). Leipzig, 1907. S. 98.

³³ Ibid. S. 100. Cp.: «Wir sind jetzt so weit, daß als das Höchste, was die moderne Kunst zu leisten vermag, ein gewisses zeitloses Hindämmern in der Landschaftsmalerei erscheint» (Ibid. S. 155).

скольким необычно пространным цитатам. Конечно, Виппер тоже сталкивает натюрморт с портретом (хотя и уделяет этой оппозиции, как кажется мне, недостаточно внимания), если же принять идею Бенуа о единстве пейзажа и натюрморта, то противопоставление пейзажа портрету тоже не будет такой схеме противоречить. Как ни странно, но с ним соглашается (хотя и с иным прогнозом относительно будущности искусства) его заклятый оппонент – Стасов, причем делает это примерно в то же время (статья опубликована в 1901 г.), подводя итоги развитию искусства в XIX в. Никогда раньше не углубляясь до такой степени в теоретические или даже философские аспекты бытования живописи, он теперь неожиданно раздражается целым потоком весьма нетривиальных суждений по поводу господства пейзажа в искусстве второй половины XIX столетия, вызывающего в нем резкое неприятие, пускай и не столь определенное, как в отношении пресловутых «декадентов», ведь в таком случае ему пришлось бы перечеркнуть добрую половину наследия передвижников. В самом деле, прежде Стасов никогда не говорил им, что не следует писать пейзажи, но, наверное, не случайно уделял этому жанру в обзорах их выставок так мало внимания. Теперь, видимо, настало время объяснить, чем же плох пейзаж.

Появляются эти рассуждения в весьма нейтральном тексте довольно неожиданно. Слово автор спохватывается вдруг, что именно в разговоре о судьбах ведущих жанров искусства он может и предостеречь от чего-то и на что-то важное пролить свет. Непосредственно перед фрагментом, который я собираюсь подробно проанализировать, Стасов повествует о французском пейзаже. Но так как обзор написан по странам, исторически предшествовавшие барбизонской школе (о которой он здесь в основном и говорит) англичане рассмотрены (далее) уже вне связи с этим отступлением³⁴ и оцениваются всецело положительно, без сомнений в правильности выбранного ими пути. Здесь же скепсис автора в отношении пейзажа буквально прорывается наружу. Разберем его высказывание по составу.

1. Будущее. «Должен ли и может ли пейзаж и в будущем времени идти по прямой, расширенной и прославленной ими (барбизонцами. – И. С.) дороге? Не следует ли ожидать для него какой-то другой будущности, совершенно отличной от нынешнего его положения?» – вопрошает автор и отвечает: «Я думаю, что “да, нужно”<...>»³⁵

³⁴ Стасов В. В. Избр. соч. Т. 3. С. 593–596.

³⁵ Там же. С. 545.

2. Прошлое. «Совершенно несомненно то, что в течение трех последних столетий³⁶ пейзаж получил в Европе точь-в-точь такое же самостоятельное значение, как “портрет”, но что справедливо и законно для портрета, не непременно еще образом справедливо и законно для пейзажа»³⁷. Итак, обнаруживается противоречие двух жанров. Не сам ли Стасов использовал расхожий штамп «пейзаж есть портрет»³⁸, возможно, попросту не видя необходимости формулировать собственное отношение к этому жанру? Выходит, не все так просто – по всей видимости, пейзаж не может быть портретом (у меня еще будет время высказать собственное мнение по этому непростому вопросу). Почему?

3. Пейзаж vs. портрет. «Вполне возможно и должно восхищаться наравне с портретом человека и портретом природы»³⁹. Но: «человек есть существо одаренное не только внешней красотой, но еще и тем, что выше красоты: мыслью, волей, чувством, ощущением и, как результат всего этого, намерением, делом, действием, созданием. Он способен налагать свою власть и мысль не только на всю природу, но и на самого себя <...> От этого портрет его дорог, как выражение не только его внешности, но и громадного нравственного и интеллектуального его мира. Каково же отличие такого портрета от того портрета, который выражает собою только красоты и аспекты природы, не свободной, а связанной по рукам и ногам, не вольной, вечно подчиненной, не чувствующей, не думающей, бессознательной и не способной действовать? Ее красоты и нечаянные сочетания могут доставлять, без сомнения, много и разнообразнейшего наслаждения человеку, но она сама тут не при чем, она здесь не виновата ни душой, ни телом, она ничего этого не слышит и не видит, не чувствует и не понимает. Что за интерес может представлять уже не то что “спящая”, но даже более того, “мертвая”, застывшая красавица (будь она и в самом деле “красавицей”)? Поэтому-то природа и есть только арена человеческой жизни, театр, под-

³⁶ Автор не выходит за рамки рассмотрения XIX в., лишь вспоминает, что расцвет пейзажа начался не вчера. Ведь сколь часто, рассуждая о судьбах пейзажа в XIX столетии, исследователи будто бы забывают, что в XVII в., например, пейзаж уже совершил замечательные достижения, причем гармоничное жанровое строение искусства той эпохи от этого ничуть не пострадало! И Бадт, рассматривая историю изображения облаков в XIX в. (*Badt K. John Constable's Clouds*), странным образом словно забывает об облаках Хоббема и Рейсдаля.

³⁷ Стасов В. В. Избр. соч. Т. 3. С. 545.

³⁸ В связи с Куинджи. Там же. Т. 1. С. 309.

³⁹ Там же. Т. 3. С. 545.

мостики сцены, со множеством декораций, иногда прелестных и грациозных, иногда страшных и грозных <...> но все же только *сцена*⁴⁰.

Отметим прежде всего удивительное словосочетание «мертвая красавица», которое заставляет думать здесь о «мертвой природе», т. е. о натюрморте. Если природа не заснула, но умерла, когда и почему это случилось? Была ли она вообще когда-либо «красавицей живой»? Что же до противопоставления внешнего и внутреннего (человеческого) мира, то у нас еще будет возможность обратиться к этому замечательному высказыванию.

Мысль о «страшных и грозных декорациях» развивается далее в интереснейшей метафоре *комнаты*, т. е. автор опирается на образы все-таки не пейзажа в чистом виде, но интерьерной живописи.

4. Комната. «Представьте себе, сколько впечатлений глубоких, даже иной раз ужасных, устрашающих, может произвести какая-нибудь самая невинная, обыкновенная комната, зала, церковь – ночью, во мраке, в уединении... Но она-то сама, эта комната, зала, церковь, ровно ни в чем не повинна, ни единой черточкой всего своего состава не причастна. Во всем повинны и причастны тут только расстроенные, болезненно напряженные нервы зрителя, его фантазии, его искусственные, его лживые представления <...> Настоящей действительности никакой тут и в помине не было. Так точно эти же церковь, комната при другом, не болезненном расположении зрителя способны внести в его душу представления мирные <...> опять-таки оставаясь сами ни в чем не повинны, ни в чем не участвуя и ни на единую ноту не изменяясь. Не то ли же самое происходит с человеком среди красот природы? Для того чтобы переиспытать все эти галлюцинации, все эти обманы чувства <...> в виду природы, надо принадлежать <...> к человечеству дрессированному, на известный фасон отпрепарированному искусственной цивилизацией. И все это посредством тысячи разнообразных фактов, неизвестных простому, естественному, не испорченному искусственностью человеку и народу <...>»⁴¹

Во второй части этого рассуждения автор неожиданно прибегает к избитому образу человека, испорченного (искусственной) цивилизацией и соответственно к его противоположности – естественному человеку. Несложно дополнить его

⁴⁰ Стасов В. В. Избр. соч. Т. 3. С. 545–546. Метафора сцены напоминает высказывание Виппера об античном искусстве (*Bunper B. P. Проблема и развитие натюрморта. С. 173*).

⁴¹ Там же. С. 546.

рассуждения – «недрессированный» человек не страдал еще предрассудками относительно темных комнат, а точнее залов (где живут могущественные правители, тираны) и в особенности церковей (обитель богов). Позитивист и атеист Стасов каким-то образом уловил в пейзаже опасность пробуждения мистического чувства, вроде бы преодоленного всей логикой жизни XIX в., общественным и научно-техническим прогрессом. И то правда, вот ведь она, цивилизация, освобождающая нас от давления авторитета церковей и дворцовых залов. Или новый мистицизм, нашедший свое выражение в пейзаже, – ее оборотная сторона? И Стасов все же верит, что в первобытной своей невинности человек был лучше защищен от разного рода ложных представлений, был попросту здоровее (ср. рассуждения о «расстроенных нервах»).

Это так непохоже на тоже довольно спорный образ примитивного человека, например у Воррингера, который начало искусства видел в преодолении страха перед внешним миром, стремлении подчинить его своей воле. В конечном счете о том же рассуждает и Стшиговски, огромный вклад которого в изучение пейзажности в искусстве⁴² получит здесь освещение и оценку. Но австрийский исследователь в той же мере зависим от своих весьма своеобразных религиозных предпочтений, которые можно было бы охарактеризовать как *интеллигентский пантеизм*, причем последовательно отрицающий традиционную религию, как наш критик от своего просвещенного неверия. Стасов боится пейзажного мистицизма, к которому близок не один лишь Стшиговски, но и любимые им пейзажисты, – впрочем, как ни удивительно, единственный из молодых художников начала XX столетия, для которого у духовного лидера передвижников нашлись какие-то теплые слова, т. е. Н. И. Рерих, наиболее последовательно такой подход к пейзажу и воплощает.

Нигде не осуждая второе поколение передвижников-пейзажистов, Стасов, тем не менее, подспудно не мог не удивляться и даже, быть может, испытывать возмущение по поводу той восторженной оценки, которую получил у его архиврага, Бенуа, Левитан. Не случайно, наверно, такой пейзаж вполне удовлетворяет вкусам декадентов, а от барбизонцев оказывается недалеко до импрессионистов и до последующих декадентов, хотя бы и зарубежных. Не говоря обо всем этом прямо, Стасов, тем не менее, дает понять, что придание картинам природы в искусстве XIX в. чрезмерного веса его трезвому отношению к действительности противоречит. И то, что

⁴² См.: *Spross H. J. Die Naturauffassung bei Alois Riegl und Josef Strzygowski.*

в пейзажности таятся зерна пантеистического мирозерцания, т. е. что в перспективе возможно превращение пейзажа из портрета (если он таковым вообще когда-либо являлся) в икону, мне кажется, угадано Стасовым верно.

Все же апелляции к первобытной невинности кажутся излишними. Стасов все-таки сторонник прогресса и никогда бы не согласился с Ж.-Ж. Руссо в отрицании достижений культуры, несмотря на угрозу впадения в декадентство, угрозу, которую он, по всей видимости, считал все же временной, преодолимой. Взяв еще не в полной мере просвещенное человечество за руку, как маленького ребенка, он ведет его в темную комнату, дабы показать, что «там никого нет», что не надо бояться воображаемых злых или добрых духов и не надо эти свои страхи обожествлять. Речь все же о ребенке – не о взрослом, образованном человеке. Вообще же позитивизм автора проявляется многообразно, причем порой курьезно – когда он, к примеру, называет в числе заслуг (безусловно положительно оцениваемого) Тернера то, что он в одной из своих картин под видом дракона (т. е. демона) изобразил некоего динозавра, на тот момент еще не открытого наукой, предугадав, таким образом, какое-то достижение палеозоологии⁴³!

Вернемся, однако, к рассуждениям Стасова о пейзаже.

5. Вывод. «Пусть они (красоты и прелести природы. – И. С.) нас радуют, восхищают и счастливят, но да не морочат нас при этом капризы и выдумки нашего воображения <...> да не отравляют наши чувства романтической истерикой <...> да не делают из нас слепых, больных и близоруких рабов. Нет, какое же сравнение возможно еще между всеми этими декорациями и портретом, изображающим самого человека и его жизнь, душу, мысли, сознание <...>?»⁴⁴

6. Будущее пейзажа-2. «Мне кажется, чем дальше и дольше будет идти искусство, тем самостоятельнее, полнее и многообъемлюще будет выходить из-под кисти художника портрет человека, но зато тем менее самостоятелен будет становиться портрет природы и тем менее будут вкладывать в

⁴³ Стасов В. В. Избр. соч. Т. 3. С. 596.

⁴⁴ Там же. С. 546. Ср.: «Пейзажная живопись, быть может, именно в силу того, что человеческое в ней передается не как *действие*, а как *переживание* людей, с особой непосредственностью запечатлевает то, что можно было назвать “духовной атмосферой” эпохи – совокупность ее чувств и переживаний» (Федоров-Давыдов А. А. Советский пейзаж. М., 1958. С. 115). – Курсив мой. Совершенно справедливо автор указывает на то, что пейзаж не предполагает полного отсутствия человека, коль скоро ни художник, ни зритель никуда не деваются.

него художники и зрители своих фантазий, выдумок и произвольных мечтаний. По моему убеждению, пейзаж должен, рано или поздно, воротить к первоначальной и истинной роли своей, – являться только сценой человеческой жизни, постоянной спутницей <...> его существования. Пейзаж должен перестать быть отдельной самостоятельной картиной. Картины пейзажа должны замениться предварительными этюдами, необходимыми для представления полных картин, где человек занимает *первое* место, а все остальное, что окружает человека в его жизни <...> – *второе*»⁴⁵. Отметим и повторяющуюся метафору сцены, и предложение вернуть пейзаж к состоянию эпохи Ренессанса, т. е. превращению его в фон портретной живописи, с одной стороны, и в материал подготовительных эскизов – с другой. С вытекающим отсюда *этюдничеством* поведет затем войну апологет пейзажности Федоров-Давыдов, о чем у нас пойдет еще речь, тогда как Бенуа, напротив, именно в этюде найдет идеал художественной деятельности.

Но кто же из художников начала XX в. охотнее всего использует пейзаж в фонах своих портретов (и не только), кто изображает людей чаще на пленере, нежели в помещении? Вероятно, категорически нелюбимый Стасовым М. В. Нестеров⁴⁶, яркий пример для критика «расстроенных нервов». Видимо, и «человек в пейзаже» может превратиться в икону «природопочитания».

7. Предсказания относительно техники. «Для сибаритства же и любования своего <...> красота природы будет достаточною заменою ее для человека будущего фотография в красках <...> кинематография, в красках же, и другие, несомненные в будущем, подобные же великие открытия науки будущих веков. Такие благодетельные суррогаты существующего не требуют ни творчества, ни фантазии, ни таланта художника»⁴⁷. Подобно Тернеру, с его динозавром, Стасов демонстрирует здесь способность прозреть грядущие технические открытия, ибо если цветная фотография на момент создания статьи уже существовала, появления цветного кинематографа человечеству предстояло дожидаться еще несколько десятилетий. Никто не станет отрицать, что именно в кинематографе (причем использование цветной пленки в этом по происхождению своему *графическом* искусстве ничего существенным образом не поменяло) пейзажные планы сыграли немалую роль, и в самом деле освободив живопись от необходимости

⁴⁵ Стасов В. В. Избр. соч. Т. 3. С. 546–547.

⁴⁶ Там же. С. 193.

⁴⁷ Там же. С. 547.

показывать природные красоты, передавая в них настроения человека, и т. п. Кажется чем-то достаточно банальным объяснять появление нефигуративного искусства развитием фотографии и в особенности кинематографа. Но этих последующих стадий развития Современного искусства Стасов – к счастью для него – уже не застал.

Непонятно лишь одно – откуда у критика уверенность, что то же самое не произойдет и с портретом, что, к примеру, крупный план, на момент написания статьи еще не используемый в кино, не станет такой же заменой портрету, как общий пейзажу. Или же Стасов отказывается новым технологиям в художественности, полагая, что как таковой показ красот внешнего мира «для сибаритства и любования» им может с большей эффективностью осуществляться с помощью технических средств, тогда как *человеческое лицо* по-прежнему будет привлекать внимание, в первую очередь живописцев, ибо им одним дано проникнуть в душу человека, дать изображение «громادного нравственного и интеллектуального его мира». Увы, прав он оказался лишь в одном. Престижный статус портретной живописи (в сравнении с фотопортретом) обеспечил ей длительность (если не вечность) существования в массовой культуре. Портреты заказывают и будут заказывать еще долго. Наоборот, качественная современная фотография повсеместно вытеснила пейзаж – как кажется мне, – и в правду сохраняющийся лишь в виде (пленэрного) этюда, беглого наброска, иными словами, фотообои изгнали из современных комнат большие картины в рамах, изображающие «березки в поле» или далекие экзотические виды. Но все также на стене может висеть портрет хозяина дома, исполненный маслом на холсте или хотя бы карандашом на листе ватмана. Вот только, при чем здесь искусство?

Итак, если Бенуа выбор современного искусства в пользу пейзажа приветствует, Стасова такая ситуация настораживает и пугает. Он за портрет, т. е. за человека. Но и в его случае прочие жанры оказываются из такой полемики исключены. Или-или, третьего не дано. Гораздо интереснее должны быть такие представления о жанрах, где их упоминалось бы больше двух и это большее число было бы приведено в некую систему.

Пример такого более гибкого подхода демонстрирует Федоров-Давыдов. Речь о его раннем исследовании, осуществленном в русле социологии искусства, но более всего интересном своим – как и у иных представителей этого направления – парадоксально обостренным чувством формальной составляющей,

делающим его выводы несравненно более убедительными и последовательными, нежели у такого записного формалиста, как Виппер.

Строго говоря, в его схеме, созданной для объяснения не всей истории искусства, а лишь ситуации рубежа веков, участвует еще только один жанр – бытовой. По мнению автора, развитие русской живописи в рассматриваемый период имело вид движения от доминирования бытового жанра через пейзаж к натюрморту. Стало быть, два последних жанра оказываются вовсе не антагонистами, но соседями, более того, пейзаж занимает (хотя бы только позиционно) центральное положение; жанр же в узком смысле слова натюрморту противостоит, а портрет вообще остается не задействован. И вся проблематика «пейзаж – портрет», столь актуальная для рассмотренных выше авторов, Федоровым-Давыдовым опускается, притом что он, конечно же, в курсе не только факта существования портрета как обособленного жанра, но и той роли, что сыграл портрет и в преодолении передвижничества, и в становлении авангарда. Главное же, этот жанр в рассматриваемый период ни в коем случае не отступал на второй план. Все равно, автору портрет неинтересен⁴⁸.

Итак, незадолго до написания работы (опубликованной в 1929 г.) в искусстве произошло следующее: «господство пейзажа <...> сменилось в живописи <...> господством натюрморта, пейзажный подход – натюрмортным. Но это могло случиться лишь после того, как пейзаж выполнил до конца свою задачу “обессюжетивания” живописи. Между сюжетной насыщенностью “идейного реализма” предыдущего стиля и почти полной бессюжетностью натюрмортизма развитого нового стиля с неизбежностью должна была лежать пейзажная полусюжетность»⁴⁹. Выходит, что противоположность двух крайних жанров искусства соответствует оппозиции сюжетного – бессюжетного. Нельзя не отметить, что в понятии «полусюжетное»⁵⁰

⁴⁸ О «пейзаже как портрете» не забывает и он (Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. С. 140).

⁴⁹ Там же. С. 127.

⁵⁰ Ср.: «тем самым грани между пейзажем и жанром стирались, и выработывался некий полупейзаж, полужанр» (Там же. С. 132). И далее примитивное жонглирование терминами: «эволюционируя, жанр становится пейзажным, а портрет и пейзаж – жанровыми» (С. 138; отметим редкую для автора ссылку на портрет), рассуждение о «стирании границ между жанрами», их вырождении и т. п., что не может не нарушать достаточно четкой в иных отношениях системы жанров.

присутствует оттенок некоторой неполноценности, как и всегда, когда речь заходит о *переходных* явлениях.

Как раз от этого автор в дальнейшем уходит, когда противопоставление сюжетного и бессюжетного в более поздних (менее интересных с точки зрения теории) сочинениях Федорова-Давыдова превратится в столкновение понятий *показ* и *рассказ*⁵¹, хотя первое слово у автора иногда заменяет «образ» и производные от него. Например, так: «Это шаг на пути превращения панорамы в пейзажное изображение, изобразительного рассказа, с его суммой частных подробностей в зрительный образ, с его единством»⁵² – о начале пейзажа в XVIII в. или о следующем этапе: «<...> Художественность городских образов Алексеева станет <...> особенно очевидна, если мы попробуем сравнить их с видами Петербурга <...> иностранных художников <...> Все они только рассказчики, Алексеев же – образно мыслящий художник»⁵³. (Отметим попутно характерную риторику времен борьбы с космополитизмом, разгару которой, впрочем, текст 1948 г. предшествует⁵⁴.)

⁵¹ Ср. это противопоставление с неоднократно встречающимся в исследованиях по истории натюрморта в России, предпринятых И. С. Болотиной, таких понятий, как «знаемое» и «видимое» (*Болотина И. С. Проблемы русского и советского натюрморта*. С. 119 и др.). Например: «“Видение” мира получает постепенно перевес над рациональным “знанием” его» (Там же. С. 112). Или так (о И. Н. Крамском): «Сам этот вопрос о качестве стоял иначе, главной была не столько зрительная установка, а в известной мере “умственная”» (Там же. С. 135). В дальнейшем со ссылкой на Н. П. Крымова автор отождествляет тенденцию изображать знаемое с натурализмом (Там же. Прим. на с. 128.) С другой стороны, рассуждая о *созерцательности* венециановцев, автор противопоставляет им динамичное повествование Федотова (Там же. С. 133.) и делает это в полном согласии с точкой зрения Сарабьянова (*Сарабьянов Д. В. П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х гг. XIX в.* С. 21).

⁵² *Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство*. С. 298.

⁵³ Там же. С. 398. В начале цитаты сознательно опущено слово «национальность», здесь несущественное.

⁵⁴ Ср.: «Вместо того чтобы исследовать действительные истоки русской пейзажной живописи, раскрыть породившее образы природы и раскрывшееся в них содержание русской жизни, буржуазное искусствознание обращало внимание главным образом на то, что в XVIII – начале XIX века в России работало много иностранных художников». Такого рода *документ эпохи* современные издатели книги не посчитали нужным как-либо *прокомментировать*, а просто механически воспроизвели (*Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX в.* М., 2005. С. 9). Трудно найти лучшую иллюстрацию катастрофической нехватки знаний по истории отечественной науки и, как следствие, неспособности оценить сильные и слабые стороны подобных исследований.

Далее о передвижниках: «В то время как А. К. Саврасова или Ф. А. Васильева увлекали <...> задушевность и лиричность образов русской природы и они в своих произведениях выражали поэтическое ее переживание, Шишкин видел свою задачу в повествовании о природе и ее жизни, повествовании простом, спокойном и очень трезвом»⁵⁵. В другом месте уже Саврасов противопоставляется Васильеву: «У Саврасова – лирика четкого в своей ясности рассказа. У Васильева лирика носит более общий, но вместе с тем и непосредственный характер, становясь содержанием картины»⁵⁶. Или так (сравнение одного мотива «приход весны»): «У Саврасова (“Грачи прилетели” (ГТГ). – И. С.) ощущение весны, понимание национального пейзажа⁵⁷ дается как результат по преимуществу логически осознанных соотношений предметов, их сюжетной связанности. В картине Васильева (“Оттепель” (ГРМ). – И. С.) исходным является чувственный момент непосредственного восприятия жизни природы. У Саврасова – лирика четкого в своей ясности рассказа. У Васильева лирика носит более общий, но вместе с тем и непосредственный характер, становясь содержанием картины»⁵⁸.

Панорама (Зубова), художники-иностранцы XVIII в., Шишкин – с одной стороны; виды города (Махаева), Алексеев и Васильев – с другой, вот примеры *рассказа*, т. е. повествовательности, а значит, бытового начала в пейзаже, стало быть, пейзажа не вполне чистого и *показа* (образности), задушевного и лиричного переживания картин природы. Автор, естествен-

⁵⁵ Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. С. 449–450. Ср.: «Многие (пейзажисты. – И. С.) скорее “говорили” о природе, нежели писали ее» (Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 62). И у Федорова-Давыдова можно встретить похожую оценку: «Передвижники обычно подходили к природе как бы со стороны, как к чему-то абсолютно отличному от человека и потому трактовали ее внешне-предметно, описательно» (Федоров-Давыдов А. А. Проблема пейзажа в творчестве Левитана // Искусство. 1938. № 4. С. 83). И Федоров-Давыдов, и Бенуа творчество Левитана такому стороннему взгляду на природу противопоставляли. Ср. (вполне самокритичную) оценку И. Н. Крамского: «Вся русская школа за последние пятнадцать лет больше **рассказывала**, чем **изображала**» (Цит. по: Болотина И. С. Проблемы русского и советского натюрморта. С. 114). Выделение авторское.

⁵⁶ Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XX в.: Истоки. Проблемы. Художники: Сб. статей. М., 1986. С. 158. Текст опубликован в 1938 г.

⁵⁷ В картине Саврасова дается не только «ощущение весны», но и «понимание национального пейзажа»!

⁵⁸ Там же.

но, сочувствует этому второму подходу, т. е. видит задачу развития пейзажа именно во все большем овладении всецело ему присущими средствами художественного воздействия. Передвижнический пейзаж, соответственно, не может стать для него идеалом изображения природы⁵⁹.

Справедливости ради, следует признать, что Федоров-Давыдов не является врагом передвижнического бытового жанра, хотя ему и ближе следующий этап, когда в русском искусстве восторжествовал пейзаж. Он и этот предшествующий этап считает несколько менее повествовательным в сравнении с периодом господства академизма и его условных тем. Таким образом, движение в сторону пейзажа началось уже с появления бытовых картин, что в случае со школой Венецианова не является чем-то сенсационным, но интереснее то, как характеризует исследователь искусство реализма в целом (применительно к Перову): «Реализм, стремившийся к построению картины на основе правды видения, был вместе с тем и отходом от нарочитости специального сюжетного построения к поискам более объективного показа действительности. Вместо сложного “сочинения” рассказа теперь предлагалось найти сюжет в действительности и перенести его на полотно или во всяком случае построить его так, чтобы он казался списанным с натуры»⁶⁰. Показ здесь становится синонимом объективности, рассказ же всегда надуманный, измышленный. Следовательно, реализм тяготеет к *показу* – сколь бы сильным ни казалось в нем повествовательное начало. Но раз абсолютный показ возможен только в пейзаже, на стороне которого симпатии автора; в нем же, в пейзаже, только и возможны и реализм, и объективность. Вследствие зависимости многих

⁵⁹ Ср. у Сарабьянова: «Пейзаж воспринимает некоторые черты от бытового жанра <...> сам принцип пейзажа повествователен, как в жанровой картине. Художник рассказывает о жизни природы; он вводит массу деталей, каждая из которых повествует о ее состоянии, о тех переменах, которые в ней происходят. Зритель как бы собирает все эти детали в единое целое» (Сарабьянов Д. В. Образы века: О русской живописи XIX столетия, ее мастерах и их картинах. М., 1967. С. 145). Наоборот, пейзаж Венецианова созерцателен (Там же. С. 145–146). Замечательно также наблюдение, что именно по этой причине передвижников интересуют «мотивы, связанные с переменами в природе» (приход весны и т. п.) (Там же). По Федорову-Давыдову, однако, еще Махаев преодолел панорамность петровской гравюры, т. е. «изобразительного рассказа, с его суммой частных подробностей» (см. выше). Сарабьянов же, обращаясь к материалу XIX в., вновь предлагает зрителю собирать из деталей целое.

⁶⁰ Федоров-Давыдов А. А. В. Г. Перов. М., 1934. С. 47.

жанристов от формальных академических схем⁶¹ – тем менее для пейзажистов-передвижников актуальных, чем дальше оказывались предпочитаемые ими природные виды от классического пейзажа, – такой ход мыслей Федорова-Давыдова принципиальных возражений не вызывает.

Отметим еще формулировку «списанный с природы» применительно к реалистической картине, что означает «тяготеющей в конечном итоге к пленэру» (как абсолютной противоположности академической студии, если конечно понимать «с природы» буквально, не метафорически). Но это хорошо при написании сравнительно неподвижных природных сцен. А как быть с людьми, с неким происшествием, которое тоже может заинтересовать художника? Вовсе отказаться от бытового жанра, который всегда предполагает работу в студии и порой весьма традиционное выстраивание картины? Или же вооружить художника карандашом и блокнотом? Все равно, лучше для этого подойдет фото- или кинокамера репортера или документалиста. Так, утратив литературность *рассказа*, изобразительность вследствие требования *показа* любой ценой перестанет быть живописью, а, быть может, и искусством.

Применительно же к постпередвижническому пейзажу проблематика рассказ-показ встает особенно остро. «Уже в “Заросшем пруде” (ГТГ. – И. С.) Серова 1888 г. мы находим <...> особый интерес к пластическо-живописным проблемам <...> отсутствие “литературности” <...>⁶², таким образом, литература оказывается (счастливым преодоленным) препятствием на пути реализации собственно художественных, пластических и живописных свойств искусства. Далее, по поводу картины С. В. Иванова «В дороге. Смерть переселенца» (ГТГ) дихотомия показа-рассказа оказывается сформулирована наиболее прямолинейно. «<...> В окончательном варианте в картине <...>

⁶¹ Ср.: «Всецело поглощенные идейно-сюжетной стороной живописи, передвижники по традиции продолжали в основном пользоваться старой академической композицией, лишь ослабленной в нерушимости ее канонов. Это было вольное обращение со старой системой, без внесения взамен отбрасываемых условностей каких-либо существенных новых моментов. В результате композиция как строго математическое сочетание геометрически мыслимых объемов сменилась простым равновесием масс и тяжестей. Поместив на первом плане в центре главных действующих лиц, художник в дальнейшем заботится лишь о том, чтобы они “держались” на полотне, для чего и уравнивает их в других частях картины соответственными тяжестями» (Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. С. 175).

⁶² Там же. С. 9.

лаконичный показ заменил сложный первоначальный рассказ, и этот показ приобрел поистине трагическое звучание»⁶³.

Подводя итог тому, что было сказано об основном противопоставлении, к которому прибегает Федоров-Давыдов, следует отметить, что противопоставление рассказа показу⁶⁴, в принципе, не является чем-то по-настоящему теоретически содержательным. Оно принадлежит к *субъектным оппозициям*, ибо касается интенций художника, как противопоставление сухого рассудочного подхода чему-то чувственному, практически романтическому. Ведь несмотря на то, что бессюжетность может рассматриваться как безыдейность – явное зло с точки зрения искусствоведа-марксиста, Федорову-Давыдову очевидно импонирует искусство *показа*, недаром он склонен находить в нем поэзию и противопоставляет ее, скажем, прозе И. И. Шишкина⁶⁵.

Но вернемся к «пейзажности» и «натюрмортности» в исследовании, опубликованном Федоровым-Давыдовым в 1929 г. От оппозиции в субъекте (относящейся ко внутреннему миру художника) он спешит перейти к выявлению противоречия в объекте и вот тут уже открыто прибегает к достижениям искусствоведческого формализма, предлагая схему, очевидно, основанную на учении Вельфлина. Пейзаж, по Федорову-Давыдову, «неуклонно продолжал выполнять свою роль (не только. – И. С.) обессюжетивания живописи (, но. – И. С.) и отодвижения на второй план объемно-предметной формы»⁶⁶. Безусловно, сейчас для нас важно второе.

⁶³ Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX в. М., 1974. С. 12.

⁶⁴ Противоречие это снимается в том особом искусстве рассказа, который я попытался показать на примере «Пиета» Веронезе и который разработал Бадт. Мы вправе говорить о синтезе рассказа и показа и видеть в этом главное достижение классического искусства, которое для художников XIX–XX вв. оказалось чем-то недостижимым; большинство к нему даже не стремились. Можно сказать, что повествовательность, как ее понимал XIX в., т. е. когда художник излагает только очевидную фабулу, будучи неспособен возвыситься к созданию на ее основе оригинального сюжета, была XX в. отвергнута в пользу *чистой визуальности* абсолютного показа.

⁶⁵ Ср. с рассуждениями Сарабьянова о противоречии поэзии и прозы в творчестве Венецианова (*Сарабьянов Д. В. П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х гг. XIX в. С. 41*).

⁶⁶ Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. С. 133.

«Формально-стилистической сущностью новых тенденций был рост “живописности”⁶⁷. Он проявлял себя прежде всего в замене проблемы объема господством проблемы пространства»⁶⁸. Система основных понятий Вельфлина, как можно видеть, получает у Федорова-Давыдова некоторое дополнение, пару «объем – пространство», и если второе соответствует живописности⁶⁹, то первое следует отнести к «линейным» стилям. Не будем забывать при этом, что Федоров-Давыдов занимается искусством, во-первых, русским, во-вторых, определенного периода – и далеко идущих обобщений избегает. Таким образом, здесь не должен ставиться вопрос, какое влияние это его новшество могло оказать на изучение, скажем, классического западноевропейского искусства.

Подобно противопоставлению *показа рассказу* развитие оппозиции живописного и линейного можно встретить кое-где и в более поздних текстах исследователя, в частности, в статье о Васильеве (1938 г.)⁷⁰. Отметим, впрочем, что интереснейшие рассуждения о форме из последующих вариантов текста про этого художника⁷¹ исчезают, тогда как основные разделы (например, биографические сведения) повторяются слово в слово⁷² (очевидно, что такого рода рассуждения исчезают не только из последующих статей и книг этого автора, они становятся неактуальны для всей нашей науки, избавленной тогда от последних элементов «буржуазного» формализма).

Стоит привести самый ценный фрагмент первоначального текста Федорова-Давыдова о пейзажисте. «Господство рисунка, тенденция к монохромности в колорите ради разработки обобщающей светотени не случайно одинакова у Шишкина и Саврасова. Это естественный продукт жанрово-описательного отношения к природе. Светотень, поглощавшая красоч-

⁶⁷ По причине зависимости от такой схемы автор пытается доказать нечто, казалось бы, невозможное, а именно: живописный характер творчества мирискусников (Там же. С. 154 и далее).

⁶⁸ Там же. С. 141.

⁶⁹ Ср.: «Можно предложить такую гипотезу: “Вспышки” живописи и расцвет живописного начала в искусстве ведут к формам, близким к натюрморту <...>» (Болотина И. С. Проблемы русского и советского натюрморты. С. 20).

⁷⁰ Федоров-Давыдов А. А. Федор Алексеевич Васильев // Искусство. 1938. № 3. С. 36–57.

⁷¹ Федоров-Давыдов А. А. Федор Алексеевич Васильев. М.; Л., 1947; Федоров-Давыдов А. А. Федор Алексеевич Васильев: 1850–1873. М., 1955.

⁷² Пропадает пассаж о страданиях художника в дореволюционной России, где Васильев представлен одной из многочисленных жертв произвола (Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. С. 228). Уже в 1938 г. такие рассуждения звучали издевательски.

ность, характерна для большинства передвижников 1870-х гг., исключая Репина, как язык живописи прозы. Реализм изображения требовал его зрительного единства, оно и достигалось светотенью, монохромность же противопоставлялась своей сдержанностью пестрой крикливости, показной парадности брюлловской школы. Светотень в пейзаже была также первой попыткой передачи атмосферы и подготавливала, таким образом, в дальнейшем тональность и пленэр. Но была возможность и иного преодоления мелочности, раздробленности ранненатуралистического изображения, его цветовой пестроты. Куинджи и Васильев ищут его не на путях светотени, а на путях чувственной полноты цвета. Пестрота несвязных локальных цветов заменяется разработкой так называемых соседствующих цветов хроматической гаммы, а объединение достигается общим, лежащим на всей картине цветовым рефлексом. Это был путь, шедший от романтического, чувственного понимания цвета, не отрицавший, как первый, декоративность, а стремившийся пересмотреть и ее в плане новых задач идейно-реалистического пейзажа⁷³. Путь Васильева – чувственный, и это путь, как мы уже знаем, показа, не рассказа.

Но важнее другое, а именно то, что автор противопоставляет живопись колористическую тональной, справедливо находя в последней близость к линейному, противоположному живописному подходу к изображению действительности. Куинджи и Васильев предстают, таким образом, в роли Делакруа и Сезанна русской живописи – ведь те французские живописцы сумели вопреки господствующей тенденции к отказу от активного цвета (и у барбизонцев, и у импрессионистов⁷⁴) про-

⁷³ Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XX в. С. 153.

⁷⁴ Ср.: «<...> Живописность Васильева не менее далека от метода импрессионизма, чем его лирическое, романтическое переживание природы от их неопределенных, мгновенных и часто субъективных ощущений» (Там же. С. 157). Рассуждение о «содержательности ощущений» Васильева в этом раннем варианте статьи выглядит своеобразной данью времени, с подозрением относившегося к безыдейной чувственности. Примерно в таких же терминах и Федоров-Давыдов писал о Левитане. Сначала пустая декларация: «<...> Характерным и определяющим признаком образов природы у Левитана является их демократическая идейность» (Федоров-Давыдов А. А. Проблема пейзажа в творчестве Левитана // Искусство. 1938. № 4. С. 81). Затем более пространное рассуждение, в основе которого все то же стремление защитить Левитана от упреков в «чистом искусстве», от влияния таких его апологетов, как Бенуа. «Левитан приходит к предельной простоте мотивов своих поздних произведений <...> не потому что он отказывается от содержательности и приходит к чистой, бездумной чувственности, а потому, что глубина

тивопоставить «чувственную полноту» пестроте академизма. Здесь, прежде всего, трудно согласиться с приданием какого-то особого значения фигуре Васильева (при том что упоминание А. И. Куинджи возражений вызывает гораздо меньше).

«Васильев, в очень большой мере обладая чувством цвета, умел придать ему эмоционально-содержательную значимость», – утверждает Федоров-Давыдов⁷⁵. Но что кроме изображения «золотой осени», приводимого автором («Болото в лесу. Осень», ГРМ) могло послужить подтверждением хотя бы некоторой колористической заинтересованности художника, не говоря уж о наличии у него каких-то достижений в этой сфере? Автор ведь и сам признает «относительную монохромность»⁷⁶ «Оттепели», картины, на которой зиждется вся посмертная слава Васильева. Что же до более поздних вещей художника, то Федоров-Давыдов сам говорит о них: «Васильев, подобно Шишкину, обесцвечивает свою гамму, ищет дымки, завесы, светотени»⁷⁷, т. е. переходит в противоположный стан! Тем не менее, подводя итоги, исследователь утверждает, что Васильев – это своего рода улучшенный Куинджи (без внешних эффектов). И если бы не ранняя смерть, то от «обесцвечивания гаммы» тот, по всей видимости, вернулся бы к колористическим достижениям «Золотой осени» и развил бы их далее, противопоставляя свою лирику прозе Шишкина. А так «<...> внести поэзию в обыденность выпало на долю Левитана»⁷⁸.

Замечу попутно, что канонический ряд героев (или даже мучеников) русского искусства, ныне всем хорошо известный, сложился не сразу. Так, в отношении Васильева у Бенуа можно найти странное непонимание того, какое место должен занять этот художник в истории пейзажа (конечно, если следовать логике всех остальных рассуждений автора); тот почему-то относит Васильева к салонным пейзажистам (линия, ведущая от М. Н. Воробьева к И. К. Айвазовскому) и даже старается защитить свою точку зрения от видимо уже имевшего в то время место отнесения Васильева к мастерам

содержания его переживаний природы уже не нуждается во внешней описательности» (Там же. С. 83). Схожие рассуждения можно отыскать в книге Федорова-Давыдова о советском пейзаже (Федоров-Давыдов А. А. Советский пейзаж. С. 4 и далее.). Что ж, не только в глазах Стасова пейзаж подозрителен, его наследники тоже могли потребовать отказа от этого «опасного» жанра.

⁷⁵ Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XX в. С. 158.

⁷⁶ Там же. С. 159.

⁷⁷ Там же. С. 162.

⁷⁸ Федоров-Давыдов А. А. Проблема пейзажа в творчестве Левитана // Искусство. 1938. № 4. С. 83.

«национального» пейзажа, к которым он-де не имеет отношения. Как раз для «Осени» Бенуа делает исключение (но не в том смысле, в каком он из всего наследия Саврасова выделяет «Грачей»⁷⁹ (ГТГ) – С. 319, а безо всяких восторгов, скорее как некоторое допущение), про «Оттепель» же и вовсе забывает⁸⁰.

Итак, живописность и чуть ли даже не колоризм для Федорова-Давыдова есть свойство чистого пейзажа. Вновь обратимся к приведенной ранее (до отступления о Васильеве) формальной оценке исследователем перехода от жанровой живописи к пейзажу в конце XIX в. Если «объемно-предметная форма» – определение само по себе не вполне понятное, то дальнейшее уточнение помогает уяснить мысль автора, что господствовавший прежде в искусстве объем был в отличие от пришедшего ему на смену пространства как-то связан с отдельным предметом (предметами), тогда как теперь восторжествовало ничем не ограниченное, аморфное пространство. И тем самым достигается, конечно, высокая степень единства картины – как когда-то у М. И. Махаева в противоположность более ранним панорамным изображениям. Можно сказать, что от дискретного (частного, принадлежащего отдельному предмету) пространства осуществлен переход к пространству единому и всеобщему.

Далее о том же (достижении единства) говорится в немногих иных терминах: «<...> Пейзажный принцип *субординации*, сменяющий теперь жанровый принцип *координации* частей, проявляется двояко. С одной стороны, предметы объединяются в группы <...> с другой, – как бы дробятся на множество равных и второстепенных <...>»⁸¹ (курсив мой. – И. С.). Сначала все более или менее понятно: координация, предполагающая равноправие частей, более подходит рассказу, т. е. последовательному изложению некоего сюжета, тогда как показ предполагает сложную иерархическую организацию целого. Но вот следующее утверждение (о дроблении на «множество равных и второстепенных») явно противоречит логике пред-

⁷⁹ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 319.

⁸⁰ «Весенние» картины Саврасова и Васильева появились в один год (1873). Невозможно поэтому сказать, кто первым изобразил такое состояние природы. Но то что Бенуа называет первооткрывателем ставшей затем столь популярной темы именно Саврасова (Там же. С. 321), только подтверждает подозрения, что картину Васильева он упустил из виду – вспомни о ней, быть может, изменил бы оценку творчества художника в целом.

⁸¹ Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. С. 149.

шествующего изложения. Как же это они вдруг и объединяются, и дробятся? Видимо, здесь автор пытается показать диалектичность «пейзажного» этапа, в котором скрыто присутствует необходимость перехода к следующему, снова дробному периоду. Как уже отмечалось, «это могло случиться лишь после того, как пейзаж выполнил до конца свою задачу “обессюжетивания” живописи»⁸².

Но что приходит на смену господству пейзажа? И что такое для Федорова-Давыдова натюрмортность? «Под натюрмортным восприятием я <...> подразумеваю такое художественное восприятие и трансформацию внешнего мира, при которых художник берет предметы <...> в изолированном от среды и отвлеченном от их внутренних функций виде и комбинирует их в новых, свободных от природной значимости этих предметов сочетаниях»⁸³. Не лишне будет привести и такое оригинальное мнение, указывающее на неслучайность натюрмортных комбинаций: «Они (вещи. – И. С.) сознательно расставлены только для этого раза – и этим уже задан характер их восприятия: если вещи расставлены именно так, следовательно, сама расстановка значима»⁸⁴.

Но гораздо больший интерес представляет у Федорова-Давыдова концепция прохода живописи через пейзаж как таковая, лучше всего и наиболее емко выраженная в следующем определении: «Пейзаж из “портрета местности” через безразличный вид превратился в натюрмортное самодовлеющее сочетание искусственно и поодиночке вырванных из этого вида пейзажных предметов»⁸⁵. Вот она, схема развития русского искусства, в период, предшествовавший написанию книги, развития, увиденного сквозь призму дорогого автору жанра. Чем был пейзаж все это время? **Портретом** (для времени господства бытового жанра) – **безразличным видом** (в эпоху «чистого» пейзажа) – **сочетанием пейзажных предметов** (в эпоху натюрморта). (Определение «безразличный» едва ли подразумевает негативную характеристику; под *пейзажным предметом*, подразумевается по всей видимости, предмет, позаимствованный из пейзажа, выступающий в роли осколка расчлененного пейзажа; таким образом, натюрморт, по Федорову-Давыдову, естественным образом рождается из пейзажа путем вырывания из него отдельных предметов.)

⁸² Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. С. 127.

⁸³ Там же. С. 138.

⁸⁴ Данилова И. Е. Натюрморт – жанр среди других жанров // Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX в. (Каталог выставки. ГМИИ им. А. С. Пушкина). М., 1984 (б. п.).

⁸⁵ Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. С. 140.

Автор признает объективность и неизбежность такого развития, но хорошо видно, что ему ближе всего именно чистый пейзаж (искусство рубежа столетий) – золотая середина этой схемы. Он к тому же сознательно избегает говорить что-либо об искусстве радикально беспредметном, пришедшем на смену натюрморту, незадолго до того предсказанном Бенуа (см. выше), и, по всей видимости, скептически к нему относится. Не случайно в его научном наследии к авангарду в прямом смысле слова имеет отношение лишь краткий текст вступления к каталогу персональной выставки Малевича⁸⁶, где автор в первых же строках провозглашает чуждость нам искусства этого художника и далее ничего существенного о нем не говорит.

К вящей радости консервативного ученого, пейзаж вернулся затем в советское искусство, продержавшись там довольно длительное время. И все свое дальнейшее творчество Федоров-Давыдов посвящает именно изучению и пропаганде пейзажа, который во всех своих проявлениях совпадал, по видимому, с идеалом художественного творчества, который исповедовал сам автор. Он мог бы солидаризоваться с Стрижовски (в публикации одной из статей которого на русском языке однажды принял участие⁸⁷), предсказывавшим пейзажу великую будущность, а точнее, выразившего надежду, что искусство в дальнейшем пойдет именно таким путем. При этом если Бенуа и Федоров-Давыдов превозносили Левитана, героем австрийского ученого был Беклин – симпатичный Бенуа и не отрицаемый полностью Федоровым-Давыдовым, да и самим Вельфлиным когда-то тоже любимый.

Все они ошиблись: пейзаж – и лирический, и мистический – не стал ведущим жанром будущего, и Беклина уже никто давно к числу великих не относит. Но, как о том говорилось ранее, не оправдались равным образом и надежды Стасова на торжество портрета. Скорее уж стоит обратить внимание на высказывание Федорова-Давыдова по поводу «вырождения жанров» или их «самоизжития» через смешение. В беспредметном искусстве жанров нет и быть не может, там имеет место какая-то иная типология, которая должна быть основана на совершенно иных принципах.

Хотелось бы обратить внимание вот на какое свойство рассуждений Федорова-Давыдова. Общее представление о жан-

⁸⁶ Федоров-Давыдов А. А. Искусство К. С. Малевича // ГТГ. Выставка произведений К. С. Малевича. М., 1928. С. 10.

⁸⁷ Федоров-Давыдов А. А. [Предисловие к] Стрижовский И. (Sic!) Обществоведение и пространственные искусства // Печать и революция. 1928. Кн. 4. (Май – июнь). С. 77–80. (Статья: С. 80–89.)

рах в искусстве, присущее исследователю, отягощено смешением типологических (устойчивых к фактору времени) и исторических (связанных с понятием эпохи или стиля эпохи, проще говоря, с рассуждениями об *искусстве определенного периода*) схем⁸⁸.

Пейзаж и натюрморт потому и оказываются у него не разведенными, но близкими явлениями (но совсем не так, как у Бенуа, который их вообще не разделяет), что систему жанров ученый мыслит динамически, акцентируя исторический переход от жанровой живописи через пейзаж к натюрморту в качестве *однонаправленного*, т. е. возможного только в таком порядке процесса. Причем связанные с этим изменения стиля касаются как сюжетной (отказ от повествовательности), так и формальной (переход к живописности) составляющих искусства той поры.

Что ж, влияние системы Вельфлина проявилось и в том, что Федоров-Давыдов попытался совместить внутреннее и внешнее, вневременное и подверженное историческим изменениям, и делал он это в общем-то механически. Вельфлин ведь тоже, как кажется, напрасно стремился показать *развитие* искусства от графического к живописному *в определенную эпоху* – тогда как правильнее было бы, на мой взгляд, ограничиться выведением этих неизменных понятий, не смешивая их с *историей стиля*. Стоит затронуть эти проблемы хотя бы для того, чтобы сопоставить положение жанров в зарубежном и отечественном искусстве, объяснив неравноправие двух (как я полагаю, важнейших) жанров у нас или хотя бы выразив свое отношение к нему.

Федоров-Давыдов уделяет особое внимание тому, что натюрморт как самостоятельный жанр, по существу, впервые появляется в русском искусстве именно в начале XX в.⁸⁹ До того, в XIX в., наблюдается странный перекокс в сторону пейзажа: независимо от мнения тех, кто, как Стасов, был к нему в общем и целом безразличен, пейзаж процветал, натюрморт же практически совершенно отсутствовал.

Если подойти к этой проблеме немного иначе, несложно заметить, что, как само намерение восполнить недостатки знаний о натюрморте, положенное в основу диссертационного исследования Виппера, так и конечное фиаско этого исследования, не ставшего ни историей, ни даже предысторией натюрморта, ибо речь там идет о чем угодно, только не об этом жанре, отражает противоречивое положение натюрморта в

⁸⁸ «Жанр есть категория не только сюжетная, но и стилистическая» (Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. С. 128).

⁸⁹ Там же. С. 138.

русской культуре. Можно сказать, что на большом отрезке истории наше искусство оставалось чуждым этого жанра, а в краткий период его актуальности только деятели авангарда (которым и Виппер едва ли симпатизировал) смогли по-настоящему осознать всю ценность этого жанра. Возможно, именно это непонимание натюрморта в России и подвигло Виппера на создание своего исследования⁹⁰, на всем протяжении которого ученый, однако, постоянно обнаруживает желание заниматься какими угодно вопросами, только не основным, вытекающим из заявленной темы, и вот эта-то неудача стала символическим выражением невозможности натюрморта в русском искусстве (и – на тот момент – также в искусствознании, в форме полноценных исследований натюрморта). Показательно хотя бы то, что *проблему натюрморта*, также заявленную в названии, автор сводит к одной лишь терминологии, т. е. к поиску ответа на вопрос, как правильной называть этот жанр, следуя романской или германской традиции – можно сказать, чего в нем больше – жизни или смерти.

Отвлекаясь от сочинения Виппера, напомним, что знаток противоположного жанра, Федоров-Давыдов, это отсутствие натюрморта в пору господства пейзажа объясняет, прибегнув к смешению понятий «жанр» и «стиль». Если бы ученый пожелал, было бы совсем не сложно экстраполировать его конструкцию на всю историю искусства, предложив такую схему: якобы развитие идет всегда от бытового жанра через пейзаж к натюрморту. Но как раз история предшествующих эпох ничего подобного не обнаруживает, даже если исторически обособление пейзажа имело место ранее обособления натюрморта. И в XIX в. на Западе представлены разные жанры, рядом с пейзажем находится место – и у консерваторов, и у радикалов – натюрморту⁹¹.

Скорее нужно говорить о нескольких возможностях, а именно: 1) о неразделенности жанров в искусстве (до XVI столетия включительно); 2) о гармоничном сосуществовании всех

⁹⁰ Автор жалуется на игнорирование натюрморта как раз за рубежом (См.: *Виппер Б. Р.* Проблема и развитие натюрморта. С. 27).

⁹¹ Замечательно высказывание Поленова о французских художниках (подразумеваются, естественно, салонные мастера): «Посмотришь, как тут дело идет, словно по маслу, работает каждый в своем роде (т. е. жанре – *И. С.*), в самых различных направлениях, что кому по душе, и все это ценится и оплачивается». И далее: «У нас главным образом значение имеет, что сделано, а тут, как сделано». (Цит. по: *Болотина И. С.* Проблемы русского и советского натюрморта. С. 114.)

основных жанров (в XVII в.); 3) о перекосе в сторону одного из них как о кризисном явлении либо о свидетельстве неполного воплощения принципов классического искусства (как у нас); наконец, 4) об исчезновении классических жанров вместе с самим классическим искусством. Конечно, внимание наше должно быть сосредоточено на третьем варианте.

«Мир гражданских идей и чувств мог лучше всего выразиться в исторической картине, а мир личных переживаний “частного человека”, его интерес к повседневному окружению находил свое утверждение в портрете и зарождавшейся жанровой и пейзажной живописи»⁹². Такую систему, чтобы не сказать иерархию жанров, Федоров-Давыдов дает во вступлении к своему исследованию становления русского пейзажа, книге, не обнаруживающей каких-либо теоретических амбиций, где столь важное определение сделано как бы походя. При этом он неожиданно близко подходит к конструкции, принадлежащей одному из зачинателей русского пейзажа, Венецианову, художнику также оставившему след и в художественной теории, и в педагогике. Замечу попутно, что этому имени не нашлось места в исследовании по сути *предыстории* русского пейзажа, предпринятом Федоровым-Давыдовым. Чем же не угодил ему Венецианов? Вероятно, тем, что в советской литературе стало традицией акцентировать в его творчестве *бытовые* мотивы, а рассуждать о нем как о *пейзажисте* было не принято.

Более того, заслугу создания русского (в том числе и в любезном советском искусствознании значении: «национального») пейзажа у Венецианова отобрал другой художник – Сильвестр Щедрин, исследованием творчества которого Федоров-Давыдов свою *предысторию* и завершает. Едва ли такой подход оправдан. Можно очень легко поделить историю русского классического пейзажа на два даже не этапа, а направления, в определенную эпоху существовавших параллельно. Такое деление может, правда, показаться основанным на чисто внешнем, механическом принципе, и все же мне оно кажется вполне приемлемым.

Во главу угла я предлагаю поставить предмет изображения, а это означает различать пейзаж южный и северный, причем под северным подразумевается в первую очередь пейзаж передвижников, главной темой которого явилась природа средней России (окрестностей Москвы и Поволжья). Изображения Петербурга, его окрестностей, вообще все ведуты (в том чис-

⁹² Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX в. С. 111.

ле московские, где очевидная русскость в облике города еще не гарантировала русского пейзажа) следует отнести к южному типу. При этом речь не идет о подражании итальянским или иным каким-то образцам в этом втором (а в действительности, первом по очередности появления) случае, противопоставляемом «истинно русскому» пейзажу середины – второй половины XIX в.

Но пока примем тот очевидный факт, что Венецианов первым в русском искусстве взялся изобразить пейзаж сельский, занявший затем центральное место в творчестве «передовых» художников второй половины XIX в., с работами которых и связывают (по крайней мере, первый) расцвет русского пейзажа. Другая линия идет от Алексеева и Семена Щедрина к Сильвестру Щедрину, Воробьеву и Лебедеву, затухая в пейзажных экспериментах Иванова (которого можно считать в этом смысле завершающим, а вовсе не открывающим некое новое направление художником), будучи поддерживаемо затем на плаву благодаря колоссальной и, по существу, по сей день труднообъяснимой популярности Айвазовского. То, что Сильвестр Щедрин несколько обновил это направление (придумал оригинальный тип «тенистого вида», пейзажа без неба), не позволяет считать его первооткрывателем «настоящего пейзажа»; вся же популярность его итальянских картин основана на иллюзиях относительно конгениальности Щедрина крупнейшим *формальным* реформаторам пейзажа в Западной Европе, его современникам – Констеблю и Коро. Если усомниться как в таковой возможности подобного сопоставления, вообще в том, что русские живописцы на том этапе могли соревноваться со своими французскими и английскими коллегами, придется искать *содержательной* новизны, не обращая внимания на отдельные опыты в области (внешних) приемов. Венецианов оказывается по этой причине истинным реформатором именно потому, что он *сменил тему*.

Что еще прежде знаменитого «Гумна» проявилось в опыте создания художником «Времен года» (ГТГ), заставляющих, кстати, вспомнить то, какую роль такой сюжет сыграл в становлении северного искусства в целом, – ведь для природы Юга смена времен года не столь существенна⁹³, как чередование дня и ночи. Бесполезно было бы пытаться написать итальянскую зиму как особое состояние природы; более того, хорошо известно высказывание «итальянца» Брюллова о не-

⁹³ Что не исключает обращения и «южных» художников к теме времен года – достаточно вспомнить картины Пуссена. Замечу, что в качестве их основной темы едва ли может рассматриваться изменение состояний природы как таковое.

возможности изобразить в картине заснеженный вид («получится разлитое молоко»⁹⁴). Вот русские художники, знавшие зиму не понаслышке, так долго даже не пытались создать снежный пейзаж (единственным исключением стал вид Миллионной улицы из атласа Махаева). Венецианов сам не отважился изобразить зимний пейзаж, поручив это своему ученику Н. С. Крылову, который, по всей видимости, стал первым в русской живописи, кто все же попробовал «разлить молоко».

Вообще показательно то, что Венецианову не удалось замкнуть цикл⁹⁵, он создал лишь его «светлую» половину; изображения весны и лета, осени же русской публике пришлось ждать еще несколько десятилетий, вероятно, до «Золотой осени» Васильева. Нам еще придется коснуться проблемы выбора природного состояния для написания пейзажа; пока можно только отметить, что далеко не все природные виды, теоретически доступные художникам-натуралистам, действительно становились предметом изображения и тогда, когда, казалось бы, все классические предрассудки были ими преодолены и барьеры сняты. Обновление круга тем русского искусства, предпринятое Венециановым, не принесло абсолютной свободы, хотя и открыло новые миры, перенаправив творческие усилия пейзажистов в национальное русло. И пейзаж первого типа должен был рано или поздно исчезнуть, как бы ни было обидно и несправедливо, что высоко техничного Сильвестра Щедрина переиграл примитивный любитель Венецианов.

Впрочем, сначала надлежит рассмотреть заслуги Венецианова как теоретика, создателя своей системы жанров, как ни странно, более сложной, нежели все вышеприведенные. Вот она. «Рисование и живопись имеют три рода: *Исторический*, *Портретный* и *Ландшафтный*. Первый содействует в начертании предметов высоких, отвлеченных, Духовных. Второй в представлении простого, *легкого* народного быта, имеющего более выражение характеристическое, близкое к натуре. Третий способствует всему относящемуся к точным наукам, в нем заключаются животные, деревья, цветы, камни, вода, воздух и прочее»⁹⁶ (курсив Венецианова).

⁹⁴ См.: Леонтьева Г. К. Карл Брюллов. М., 1997. С. 264.

⁹⁵ Ср. с наблюдением Дурылина, согласно которому среди семи главных картин В. Сурикова одно лето, две осени и четыре зимы. (*Дурьлин С. Н. Сибирь в творчестве Сурикова*. М., 1930. С. 56) – таким образом, отсутствует весна. Правда, другой автор отметил, что присутствие лета усиливается в акварелях, созданных во время поездки художника за границу в начале XX в. (*Никольский В. А. Суриков*. М., 1925. С. 13).

⁹⁶ *Венецианов А. Г. Статьи. Письма. Современники о художнике*. Л., 1980. С. 65.

Мысль художника необычайно стройна. Мастера первого жанра словно бы с расстояния наблюдают за событиями человеческой истории; во втором им следует подойти немного ближе, заглянуть отдельному человеку в лицо, разглядеть незначительные эпизоды его существования; наконец, на третьем уровне становятся видны уже даже не люди, но отдельные предметы («животные, деревья, цветы, камни, вода, воздух и прочее»). Думаю, от его внимания не ускользнуло и то, что «вода, воздух и прочее», соединяясь вместе, вновь рождает нечто огромное, так что круг замыкается, а крайности, действительно, сходятся, и вновь, как у Бенуа, пейзаж смыкается с натюрмортом.

Сильнее от этого, как ни странно, страдает натюрморт, ибо чем он более субъективен (составлен из вещей вырванных – см. выше – из контекста), тем менее пригоден для науки⁹⁷. Не случайно жанр этот назван *ландшафтным*, хотя из описания того, что сюда входит, нельзя сделать однозначный вывод, всегда ли пейзаж попадает в эту, а скажем, не во вторую группу. С другой стороны, *портретным* назван «род живописи», который можно было бы гораздо точнее назвать «бытовым», ведь там речи не идет об изображении отдельных людей. Допустимо ли его смешение с портретом (а все ради того, чтобы жанров было не больше трех!), понятно не вполне. Проблемная для Федорова-Давыдова зона оказывается между вторым и третьим родом (второй изображает предметы, близкие к натуре), которые Венецианов, однако, не сталкивает, а равным образом и не пытается приложить к историческому движению искусства. Три этих рода живописи для него просто существуют, их историю и происхождение, а также роль и место в каждой конкретной эпохе он не рассматривает. Но, по моему мнению, это не недостаток, а достоинство предложенной им схемы.

Поражает, между прочим, согласие Венецианова со Стасовым – «ландшафтный» жанр призван обслуживать науку (ср. историю с динозавром у Тернера) – не более того. Учитывая немалую роль Венецианова в создании русского пейзажа, нельзя не изумиться, что при рождении русского пейзажа мог иметь место такой узкий естественно-научный подход.

В чем же заслуга Венецианова-практика, и как он свое видение пейзажа в искусстве воплотил в жизнь? Помимо сельского пейзажа или сельских типажей Венецианов раз-

⁹⁷ В своих педагогических проектах (Там же. С. 67) Венецианов предлагает учить натюрмортной живописи женщин, видя в ней, вероятно, нечто, вроде вышивания. (Ср.: *Болотина И. С.* Проблемы русского и советского натюрморта. С. 48, 87.)

рабатывает интерьеры (скажем, не столько сельские, сколько провинциальные) и в них закладывает основы для дальнейшего развития натюрморта; по крайней мере, истоки этого жанра в России можно увидеть в изображении предметов на переднем плане в некоторых картинах именно школы Венецианова (см. далее).

Выше уже отмечалось, что в системе Венецианова «ландшафтный род» смыкается не с натюрмортом (которого тогда еще как самостоятельного жанра в России не было), а с бытовым жанром. Что же касается интерьеров, то не случайно именно эту составляющую акцентирует в деятельности его самого и его школы, например, Бенуа⁹⁸. Для советского искусствознания, видевшего в нем, конечно, первооткрывателя деревни, комнаты, что господские, что крестьянские, представляли меньший интерес, нежели сцены в поле. Вместе с тем, поворотным моментом в творческой биографии Венецианова стал не выход в отставку и покупка деревни (обернувшаяся, по существу, приобретением целой группы бесплатных натурщиков), но встреча с перспективной живописью. Точнее с определенным произведением искусства – картиной Ф.-М. Гране «Внутренний вид монастыря капуцинов в Риме» (ГЭ).

Этот эпизод, как кажется, у нас недооценили все – и Бенуа тоже. Он, как затем и остальные исследователи творчества Венецианова, недоумевал⁹⁹, как мог такой второстепенный художник повлиять на столь значительный и, главное, самообытный талант? При этом, наверное, срабатывает пространственная абберрация – далекий от нас Гране кажется ничтожной фигурой по сравнению с нашим Венециановым. Думаю, однако, рано или поздно именно у исследователей наследия русского художника должна возникнуть острая потребность узнать, кем же на самом деле был этот оказавший столь мощное воздействие на Венецианова (а через него и на всю отечественную живопись) француз, картина которого сыграла роль, по существу, катализатора при возникновении русского пейзажа, без него эта реакция протекала бы как-нибудь иначе – возможно, растянулась бы на много лет.

Итак, встреча с произведением Гране дала Венецианову то, чего он в картинах старых мастеров, также доступных ему в коллекции Эрмитажа, отыскать не мог. Общее место, что подражать надо не кому-либо из предшественников, но природе

⁹⁸ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 75 и далее.

⁹⁹ Там же. С. 72.

и только ей одной (то же советовал затем Брюллов Федотову¹⁰⁰), было высказано им в связи с изображенным французом видом римского монастыря, словно только это успешное творение современного мастера и могло избавить Венецианова от чар старой живописи и, возможно, от комплекса неполноценности, мучившего его пред гениальными полотнами.

Как иначе объяснить то, что *пример подражания природе* он смог найти только в этой картине, не у Рембрандта или Рубенса¹⁰¹? Особенно у Рембрандта, которому отчасти подражает и Гране. Я имею в виду, что повышенное внимание академического искусства к пластически насыщенной форме в ущерб пространству и световым эффектам, которые в избытке представлены у Гране¹⁰², Венецианов мог преодолеть и без встречи с этой картиной, через одно лишь обращение к голландскому искусству вообще и творениям его величайшего представителя, в частности. Или же Рембрандт оказался для Венецианова слишком велик, чтобы послужить источником вдохновения?

Ныне, рассматривая картины Гране, трудно отделаться от ощущения, что его световые эффекты, когда-то всех так сильно поражавшие, с произведениями старых мастеров ни в какое сравнение, конечно, не идут. Впрочем, среди картин француза встречаются и такие, которые позволяют говорить о влиянии Вермеера – художника в ту пору почти забытого, интерес к приемам которого позволяет говорить о незаурядной личности Гране. Однако такое своеобразное ответвление романтизма (можно сказать, «романтические интерьеры»), по всей видимости, не одним лишь Гране было представлено, были и другие подобные художники, один из которых – Л. Дагер от экспериментов со светом на холсте пришел (в полном согласии с рекомендациями Стасова) к открытию фотографии.

И все же подлинные истоки живописи такого рода следует искать не в голландских уютных комнатах, но в мрачно-величественных классических залах. И здесь от просто инте-

¹⁰⁰ Но и Федотов в безусловности такой максимы усомнился, ссылаясь на авторитет Микеланджело. (См.: *Дмитриев Вс. А. П. А. Федотов // Аполлон. 1916. № 9–10. С. 10.*)

¹⁰¹ Пересказывая «историю творческого прозрения» Венецианова, советский исследователь переиначил собственный рассказ художника об этом событии в том смысле, что Венецианов не *полагал* до встречи с произведением Гране, что картины надо писать «à la Рембрандт, à la Рубенс», но, действительно, так их писал! (*Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Т. 2. С. 94.*)

¹⁰² Ср.: «Пространство составляет опору композиции...» (О «Гумне». *Сарабянов Д. В. П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х гг. XIX в. С. 34.*)

рьерной живописи следует обратиться к живописи (или даже графике) архитектурной, точнее, архитекторской. Венецианов идет нам навстречу, усматривая аналог творению Гране в рисунках архитектора П.-Г. Гонзага (или Гонзаго). Замечательное указание, которым не стоит пренебрегать.

Конечно же, мрачные полуразрушенные залы с прорывающимися тут и там косыми лучами света, были необычайно распространены в искусстве второй половины XVIII в., и даже странно, что Венецианов не ссылается на более очевидный пример – известные ему по эрмитажной коллекции картины Г. Робера. Именно они перевели на живописный язык то, что долгое время развивалось в рамках графического искусства – архитектурную фантазию. Редкие каприччо Дж.-А. Каналетто или же архитектурные мотивы в пейзажах Клода не в счет; это явление все же следует отделять от старой ведуты, равно как и от архитектурных фонов картин исторического жанра, где в начале перспективной живописи подобный антураж использовался как простейшее средство передачи глубины.

Значение архитектурной фантазии обычно недооценивается, так как ее рассматривают лишь как побочное творчество зодчих, отрывая тем самым и от графики, и от изобразительного искусства в целом. Но и с ведутой, как мы увидим далее, дело обстоит не так просто. Замечу пока, что всему виной расхожее представление о типичном пейзаже как о сельском виде, где может и вовсе не быть следов человеческой деятельности, но если они появляются, то ни в коем случае не в урбанизированном, цивилизованном, якобы враждебном природе варианте¹⁰³. Это похоже на распространенное понимание фольклора исключительно как творчества селян.

Интересно, что если для ранней (барочной) архитектурной фантазии – к примеру, И.-Б. Фишера фон Эрлаха или А. Г. Биббиены – реальные эффекты освещения (не условно-декоративное сияние) нехарактерны, то у Дж.-Б. Пиранези и Э.-Л. Булле они уже являются неотъемлемым элементом, причем у Булле появляются не только в интерьерах¹⁰⁴. Можно за-

¹⁰³ Ср.: «<...> Пейзаж <...> выражал думы о народе и извечной среде его жизни, некую почти нравственную ценность нетронутого обществственными пороками мира природы» (Балотина И. С. Проблемы русского и советского натюрморта. С. 113).

¹⁰⁴ Удивительно, но в ряде проектов церковных зданий того времени (начиная с Собора Булле) резкая тень всегда падает в правую сторону, что подразумевает освещение слева, т. е. – при традиционной ориентации храма – с севера. Это заставляет вспомнить о замеченном впервые, кажется, Панофским «неправильном» освещении интерьера собора в картине Я. Ван Эйка «Мадонна в Храме» (Картинная галерея, Берлин). См.: *Panofsky E. Early Netherlandish Painting. Vol. 1. P. 147.*

метить, что затем случилась определенная деградация этого поджанра, проявившаяся, в частности, в том, что из величественных руин зритель был перенесен сначала в довольно заурядную (с точки зрения именно архитектуры) трапезную Гране, а затем и вовсе на гумно. И все же Венецианов верно угадал истоки такого рода перспективных изображений, назвав в качестве своего (и Гране) предшественника самого известного из мастеров архитектурной фантазии, работавших в России¹⁰⁵.

Нельзя не усмотреть и определенную дерзость и даже некоторую безвкусицу в том, что в ответ на успех трапезной Гране было создано изображение гумна, что Венецианов перевел столь радикально архитектурную фантазию на народный язык, причем его успех (картина оказалась в одной с Гране, Робером и Рембрандтом эрмитажной коллекции) свидетельствует о готовности русского общества, точнее высшего света, к такого рода экспериментам. Гране *à la russe* никого не шокировал, все словно бы ждали, когда наконец какой-нибудь рисующий помещик откроет крестьянскую Россию высокому искусству и музейным собраниям. Причем открытие состоялось в буквальном смысле слова – написанию картины предшествовала замечательная акция (единственным следствием которой явилась лишь эта куда как более традиционная картина, а единственными свидетелями – крепостные Венецианова): художник выпилил переднюю стенку темного гумна, таким образом, живописного эффекта ради разрушил крестьянскую постройку¹⁰⁶!

Зрителей поразила световой эффект в картине, они даже нашли задачу, которую ставил перед собой художник, слишком сложной, хотя, выбрав в качестве предмета изображе-

¹⁰⁵ См. [Сыркина Ф. Я.] Пьетро Готтардо Гонзаго: Жизнь и творчество. (1751–1831) М., 1974.

¹⁰⁶ Парадоксальное суждение можно найти в популярной книжке о картине, изданной в 1949 г. (имя Гране там, естественно, не упоминается, и история с открытием живописи «*à la natura*» излагается в сокращенном варианте): «Чтобы достичь полной правдоподобности и точности изображения гумна и осветить первый план, Венецианов приказал выпилить переднюю стенку строения» ([Ельяшевич А.] Гумно: Картина А. Г. Венецианова. Л., 1949. С. 8). Согласиться можно лишь со второй причиной – освещения первого плана художник, действительно, добился, что же до «правдоподобности», то свежеспиленных концов бревен можно и не заметить, но, заметив их, более того, узнав об их происхождении, уже невозможно отделаться от странного чувства искусственности всей сцены – как в этнографическом музее. Ср.: «Люди на картине Венецианова живут и действуют просто и естественно». (Там же. С. 6.)

ния крестьянскую хозяйственную постройку, Венецианов все-таки ушел в сторону от Гране. Не только симметричность композиции (симметрична у французского художника, конечно, архитектура, не люди в ней, но они там почти не заметны) оказалась нарушена (ибо гумно, само собой разумеется, несимметрично, лишено оси), исчезло главное, ради чего Гране выбрал этот, повторяю, не слишком выдающийся (для Рима, по крайней мере) интерьер: крестовый свод, теряющийся где-то в высоте конструкции. Не только в крестьянских, но и в господских домах (усадебях) потолки были в основном низкие – что можно видеть по всем интерьерным картинам XIX в.: потолок в них всегда слишком низкий для классицизма, который там в разного рода мелких деталях присутствует. Но именно так выглядели родные стены, и писали их вслед за Венециановым, не проявляя интереса ни к немногочисленным дворцовым залам, ни к собственным монастырям, почти совершенно забытым.

В наше время можно только подивиться тому, что Гране мог кого-то своими световыми эффектами увлечь. Но еще менее впечатляют они в картине «Гумно» (ГРМ) Венецианова. И советские авторы восторгались, конечно же, не пространством и не светом (еще менее выпиленной стенкой), но деталями крестьянского быта. Доходило до явных противоречий: в одном месте монографии Г. К. Леонтьевой Гране поднят на смех за то, что чересчур навязчиво акцентировал второстепенную деталь – кошку, сквозь шерсть которой тоже проходит свет¹⁰⁷, в другом же Венецианов превозносится практически за то же самое – повышенное внимание к отдельным деталям, разложенным на переднем плане¹⁰⁸. Художнику все важно – что ж, да ведь его герои не праздные монахи, но труженики (хотя бы и оставившие свои труды позирования ради), и разложены по полу *предметы труда*, образующие там нечто вроде натюрморта. Уже отмечалось, что не только пейзаж, но и натюрморт нашел в интерьерах венециановской школы благодатную почву для своего развития¹⁰⁹.

Более оригинален в своей оценке произведения Венецианова Алленов: «Картина в целом – это не действие и не постановка, а почти обрядовое действие, священное поклонение зерну, серпу и простым орудиям крестьянского труда <...> аккуратно и демонстративно, подобно значимым атрибутам

¹⁰⁷ Леонтьева Г. К. А. Г. Венецианов. Л., 1988. С. 76.

¹⁰⁸ Там же. С. 81.

¹⁰⁹ См.: Предметный мир Венецианова и его учеников // Болотина И. С. Проблемы русского и советского натюрморта. С. 59–78.

в аллегории и мифологии, положенным на авансцене <...>¹¹⁰ Вот она, мистика *темной комнаты*, которую столь истово изгонял Стасов в дверь с тем только, чтобы под конец советской эпохи она вернулась в окно... Перед нами уже не гумно с выломанной барином по его, наверное, не вполне понятной крестьянам прихоти стеной, но какое-то языческое капище¹¹¹.

Не забывает Алленов и о световых эффектах: «Венецианов берет лишь сам романтический принцип светопрозрачности, объединяющей дискретные неподвижные объекты в некое одухотворенное прикосновением света волшебное царство»¹¹². И наконец, о натюрморте: «Совокупный образ мира <...> пребывает в виде некоего как бы пространственного тела <...> Это пространственная длительность, созерцаемая как предмет или бытие, взятое натюрмортно. Естественно поэтому олицетворением, прототипом созерцательной медитации, лежащей в основе интерьерности и пейзажности венециановских учеников, является натюрмортная живопись и ее специфическая философия. Их живопись – обернувшаяся поэтизирующим принципом натюрмортная “тихая жизнь”, поскольку метод работы “à la natura” нуждался в длительном наблюдении длящихся состояний в не подверженных быстрым изменениям объектах <...> Тема разомкнутости, проницаемости границ, магия пространственной иллюзии, отвердевшей в предметность, нашла свое совершенное метафорическое претворение в картине Венецианова “Отражение в зеркале” <...>»¹¹³ Алленов оговаривается: авторство таинственного «Отражения» неясно. Его приписывают Г. В. Сороке или вообще называют работой неизвестного венециановского ученика. Но в таком смысле прародителем подобных образов и, стало быть, заочно автором и этого полотна можно считать самого Венецианова.

Впрочем, хотя натюрмортность и присутствует во многих жанровых картинах, натюрморта в чистом виде школа Вене-

¹¹⁰ Алленов М. М. Образ пространства в живописи «à la natura»: К вопросу о природе венециановского жанризма // Советское искусствознание '83. М., 1984. Вып. 1 (18). С. 132.

¹¹¹ Ср. об одном натюрморте у позднего Федотова («Анкор, еще анкор!», имеется в виду группа предметов на столе посреди комнаты): «Алтарь, возведенный в честь неведомого божества, он торжествен и загадочен в своем недоступном для нас существовании» (Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. Л., 1990. С. 274). Сколь же распространена среди искусствоведов и вообще людей, пишущих об искусстве, подобная тенденция – непременно видеть во всякой понравившейся картине икону!

¹¹² Алленов М. М. Образ пространства в живописи «à la natura» // Советское искусствознание. С. 127.

¹¹³ Там же. С. 142–143.

цианова не породила. Вообще открытым остается вопрос об отношении интерьера к натюрморту. Все же здесь речь идет об организации пространства, стало быть, он ближе к пейзажу, включенность же в него натюрмортных мотивов столь же естественна¹¹⁴, как и в портрете (см. далее), и, как и портрет, сам интерьер от этого натюрмортом не становится.

В набросках Болотиной к неоконченному исследованию русского натюрморта содержится разъяснение того, что Венецианов мог понимать под перспективной живописью. Ведь совершенно очевидно, что в картине Гране его привлекла та особая способность художника к передаче пространства, которой в академической системе преподавания уделялось недостаточно внимания. И в гораздо большей степени, чем рисованию натюрмортов, он в своей частной школе стремился уделять внимание перспективным построениям, настаивая, что перспектива не есть отдельное направление художественной деятельности, которому обучают лишь тех, кто будет в дальнейшем специализироваться на изображении не то городских видов, не то дворцовых (домашних) покоев – она нужна всем художникам.

В самом общем смысле можно сказать, что увлеченность Венецианова и его учеников (многие из которых затем, как известно, перешли в академический лагерь) пространственными построениями (равно как и натюрмортными постановками) не прошла для русского искусства даром. Что прежде недостаточное владение перспективой мешало создавать понастоящему сложные многофигурные исторические картины, и только осознание важности этого направления в художественном обучении произвело на свет такие большие полотна, как «Последний день Помпеи» или же «Явление Мессии». Кто знает, не было бы скромного «Гумна», не было бы и этих монументальных картин...¹¹⁵

Вот как объясняет значение перспективных опытов в творчестве Венецианова исследовательница натюрморта: «У Вене-

¹¹⁴ Ср.: «Предметные группы выносятся здесь на передний план <...> вещи солируют <...>» (Болотина И. С. Проблемы русского и советского натюрморта. С. 72).

¹¹⁵ Ср.: «Несмотря на внимание, в большинстве случаев достаточно поверхностное, к пространственным и световым эффектам, отдельный предмет, основная предметная группа важнее для Брюллова, чем целостное индивидуальное пространственное явление, как то было у венециановцев, – он наследует в этом отношении академическому пониманию формы» (Там же. С. 94–95).

цианова и его учеников мы видим новое понимание перспективы. Суть его состоит в том, что у них она выступает как форма видения, изучения, познания; не как азбука¹¹⁶, а как метод эстетического освоения реальности, композиционный принцип, противоположный академическому составлению из известного. Важно различать два способа применения перспективы в живописи: один – при сочинении картины, когда по правилам перспективы строится воображаемое пространство с фигурами и предметами <...> другой – при работе над реальным натурным мотивом, когда перспектива помогает переносить на плоскость реально видимое в натуре. В этом последнем случае обнаруживается роль точки зрения – бесконечно разнообразящей восприятие мира <...>¹¹⁷ Последнее утверждение (по поводу точки зрения) заставляет вспомнить замечание Имдаля о прямой перспективе¹¹⁸, упомянутое в первой части настоящего исследования. Но, наверное, не это здесь главное.

В глаза бросается традиционное противопоставление реальности (реализма) и вымысла, причем последний столь же традиционно ставится в вину академическому (классицистическому) искусству, которому исследовательница противопоставляет школу Венецианова, выбравшую второй путь. Однако что есть реальность, неоднократно упоминаемая и мною, как некий штамп (пока без подробного рассмотрения всех оттенков этого понятия)? Чем плоха способность воображать «пространства с фигурами и предметами»? И в чем принципиальное отличие «составления из известного» от «переноса на плоскость видимого»?

Уже на этом этапе уместен вопрос, а что собственно изображает пейзажист, что является основным предметом пейзажа, его главной темой? Если с портретом все более или менее ясно – это изображение человека, то пейзажу проще дать «апофатическое» определение, как это сделал в свое время Бенуа: пейзаж есть все, кроме изображения человека, «все остальное». Художник может изображать в пейзаже людей, может балансировать на грани чистого пейзажа и жанра, как это делал Венецианов, – все равно люди в его картинах занимают совсем иное (пока до конца неясно, какое именно) положение, нежели в жанре портретном.

¹¹⁶ Видимо, подразумевается: «догма, канон». Слово «азбука», на мой взгляд, не слишком удачно.

¹¹⁷ Там же. С. 78. Прим. 2.

¹¹⁸ Приведенное выше замечание о *неслучайности* случайной комбинации предметов в натюрморте того же рода.

Но, попытавшись впервые по ходу данного исследования поставить такой дерзкий вопрос, хотелось бы тут же остановиться, отшатнувшись от слишком глобального аспекта темы, ведь речь здесь должна в таком случае идти обо всем искусстве Запада в целом, не об одном лишь XIX в. в России!

Вот, что необычно в истории открытия русского пейзажа (через Гране и «Гумно») Венециановым. Оказавшись на природе (в деревне), он испытывает определенного рода потребность в «конструировании реальности», проще говоря, в интерьере, где словно бы прячется от аморфного пространства, которое не умеет подчинить своей воле, и именно таким путем открывает для себя Гране. Но ведь этот уход в интерьер должен иметь какое-то отношение и к архитектуре, пускай художник не столько строит, сколько разрушает, выпиливая стенку гумна, все равно его понимание пространства в известном смысле *архитектурно*, неважно, что влечет его более – высокие своды римской трапезной или же низкие сельские потолки. Недаром ведь неустойчивый, неубедительный первый план ранних сельских картин вроде «Спящего пастушка» (ГРМ) художник пытается укрепить чуть ли не буквально, помещая на первый план картины «Лето» дощатый помост – тот минимум архитектуры, который был в таких условиях возможен.

Вообще же, если бы художник хотел изображать только сельских жителей, он бы не нуждался в изучении перспективы. Но так как его интересовало село в широком смысле этого слова – как *не город*, как *countryside*, для овладения этим неподатливым материалом ему и понадобился Гране, а в конечном счете и архитектура.

Выше уже отмечалось, сколь несправедливо исключение как ведуты, так и архитектурной фантазии из истории пейзажа либо навязывание им какого-то маргинального положения как ненастоящим или нетипичным пейзажам, ибо предметом изображения в этом жанре должна быть природа либо вовсе дикая, либо лишь частично окультуренная (сельская). Здесь также мог сказаться типичный для искусствоведов недостаточный интерес к архитектуре, непонимание того, что провести черту между изобразительными искусствами и зодчеством порой практически невозможно.

Для начала допустимо сосредоточить внимание на одной лишь русской ведуте, точнее на явном предпочтении со стороны исследователей пейзажей живописных гравированным, а классических барочным, которое проявляется хотя бы в определении Федоровым-Давыдовым Ф. Я. Алексеева как «ро-

дона начальника русского городского пейзажа»¹¹⁹. А как же Махаев, чем он хуже? Приведу цитату, похожую на уже известное нам противопоставление рассудочности поэзии, из нее следует, что Алексеев «смог преодолеть документализм предшествовавших ему гравюрных панорам и перспектив, потому что уже смотрел на город с поэтическим пейзажным чувством природы»¹²⁰.

В таких же категориях рассуждает о гравюрах XVIII в. и Бенуа: «бездумно-топографический характер»¹²¹. Или так: видовые и панорамные «произведения сперва представляли собою просто архитектурные и топографические съемки»¹²². Но применимо ли к атласу Махаева такое понятие, как *документализм*? Достаточно посмотреть на его карту, чтобы усомниться, насколько эта якобы «топографическая съемка» соответствовала реальности, не вводила ли она зрителя в заблуждение, сплошь и рядом выдавая желаемое за действительное? Подобная графика, безусловно, архитектурна, но не топографична, причем архитектурна она в том смысле, что показывает многие проекты как бы уже осуществленными, не в последнюю очередь, чтобы таким роскошным изданием пустить жителям (и правителям) иных городов пыль в глаза: вот-де какой славный город удалось создать всего за каких-то полвека...

На многих картах XVIII в. помещаются несуществующие улицы, площади, кварталы, целые районы (лучевая планировка Петроградской стороны, к примеру), потому карты эти можно в лучшем случае назвать генпланами, но никак не отражением реальной ситуации – ими попросту невозможно было пользоваться на местности. Понятно, что и виды города могли быть идеализированы – такова логика барочного искусства.

Подобно тому, как в небе над городом могли болтаться на облаках какие-то аллегии, надписи и портреты, чего, естественно, не было в действительности, множество иных излишеств, призванных способствовать эффектной подаче мате-

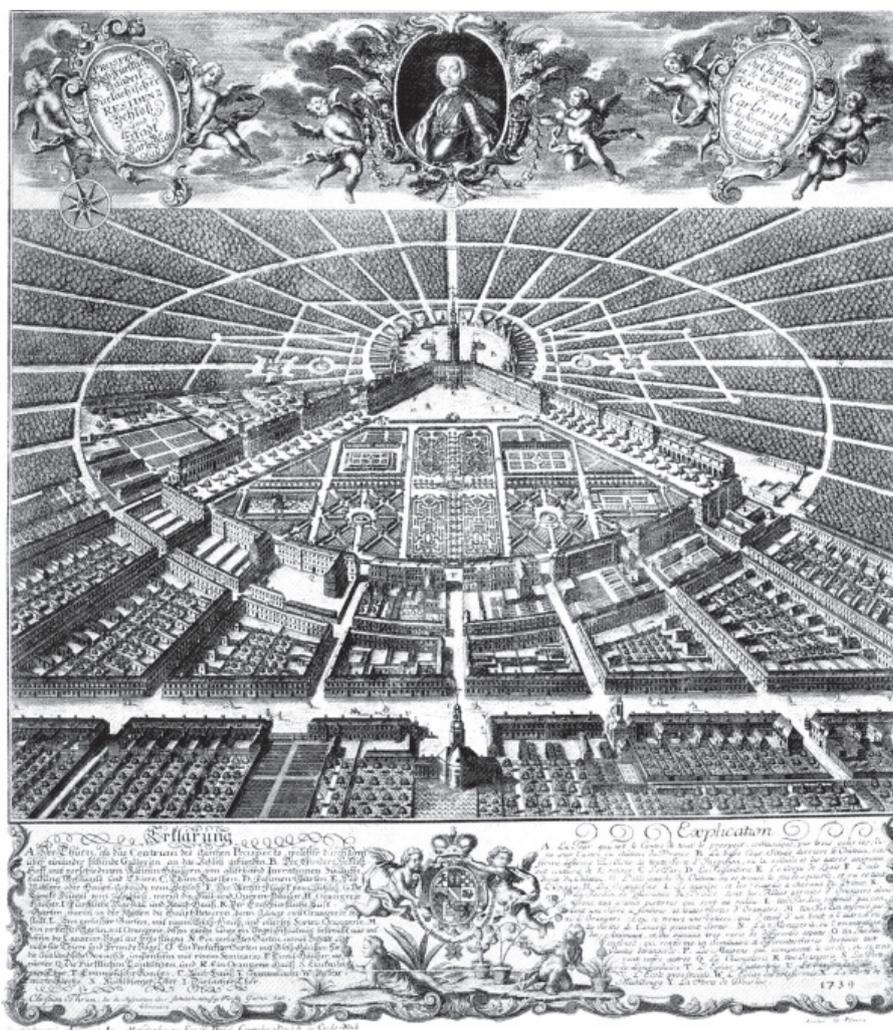
¹¹⁹ См.: Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. С. 379.

¹²⁰ Там же. Курсив мой. Такое предпочтение пейзажистов эпохи классицизма их предшественникам – авторам панорамных гравюр можно обнаружить и в следующей цитате: «В панорамах зрела ведута, которая через Махаева вела в конце века к тонким работам Алексеева» (Сарабянов Д. В. П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х гг. XIX в. С. 33). Сомнительное (в отношении картин этого художника) определение «тонкие» прямо указывает на то, что работы мастеров барокко были даже такой *тонкости* лишены, более того, искусство обязано было пройти *через* них, ибо только так могла *созреть* ведута.

¹²¹ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 85.

¹²² Там же. С. 89.

риала, заполняют обычно и поверхность барочного вида. Так, А. Ф. Зубов показывает Летний сад не только симметричным и уходящим в бесконечность, он также выбирает совершенно невозможную точку зрения, как будто мы поднялись над землей на каком-то летательном аппарате. То же и в гравюре П. Пикара, изображающей Александро-Невскую лавру (ср. ил. 5). Было бы наивно искать объяснение трем лучам, расходящимся от ее ворот по направлению к городу, равно как и зеркальному отражению изгиба Монастырки с южной стороны: был-де такой проект. Это даже не частная инициатива гравера, предлагающего такими мотивами дополнить ансамбль Лавры, но лишь способ эффектной подачи и оформления своего произведения.



Ил. 5. Вид города Карлсруе. 1739

Конечно, ни о каком документализме или топографии тут речи не идет, все эти виды имеют огромную документальную ценность, но лишь в том смысле, что свидетельствуют о восприятии горожанами Петербурга и о конвенциональных способах изображения города и отдельных памятников архитектуры в эпоху барокко. Картины Алексева в этом смысле гораздо ближе к реальности, пускай и в его эпоху встречаются примеры помещения в живописное полотно с видом города изображения какого-то еще не построенного здания, которое, возможно, никогда и не будет построено. Стоит ли видеть в этом «поэтическое отношение к действительности» – другой вопрос.

Вследствие всего вышесказанного о барочной гравюре¹²³ можно поставить вопрос о точности и достоверности того *портрета* города, который вроде бы должны были исполнять творцы подобных vedut и панорам. Иными словами, вновь затронуть тему портрета-пейзажа. Можно сказать, что барочное изображение все же сродни портрету, но именно барочному, парадному, в котором почти нет индивидуальных черт (прибегнем к такому, несколько упрощенному представлению о характере *парадного портрета*), всюду одни лишь конвенции,

¹²³ Определенная трудность осмысления этих ранних пейзажей состоит и в том, что переход от барокко к классицизму ознаменовался также сменой вида искусства, преобладавшего в vedute, с гравюры на живопись, причем первая деградировала вскоре (XIX в.) к раскрашенным литографиям. Интереснее то, что в Петровскую эпоху и позднее для изображения достижений строительства новой столицы принципиально не использовали живопись, словно во главу угла всегда ставилась задача *тиражирования* таких произведений. Но очевидно, что предпочтение Алексева Махаеву есть также предпочтение живописи графике, ведь не только в отношении архитектуры имеет место определенное высокомерие у среднестатистического искусствоведа, графика тоже традиционно рассматривается как нечто более низкое в сравнении с живописью, если это, конечно, не офорты Рембрандта и иные элитарные творения. Более того, раз уж понятие *живописное* уравнивается Федоровым-Давыдовым с поэзией, то и самая изысканная графика эпохи барокко должна казаться ему *прозаичной*. Таким путем можно исключить из истории русского пейзажа и рисунки архитекторов, например Кваренги, только потому что они не имеют вида законченной картины. Вместе с тем гениальный зодчий в этих рисунках достиг гораздо большего, нежели такие посредственные видописцы, как Алексей или Матвеев! Достаточно сравнить изображение им Михайловского замка с картиной Алексева на тот же сюжет. Но могло такое сравнение прийти в голову, например, Федорову-Давыдову? Как мы видим, нет. Не только потому, что Кваренги, с точки зрения 1948 г. (т. е. времени написания статьи о «родоначальнике русского городского пейзажа»), недостаточно русский...

и, подобно парикам, доспехам или тяжелым драпировкам в портрете, изображения городов и отдельных архитектурных памятников украшены разного рода аллегорическими группами – в небесах и на земле. Можно говорить о соответствии традиционным ожиданиям – некто или нечто изображено так, как оно должно изображаться. В этом смысле изображение действительно может считаться документом – свидетельствуя о том, как принято было изображать персоны или же дома (городá) в определенную эпоху, как люди воспринимали архитектурное пространство. Но в таком смысле пейзаж Алексеева ничуть не более поэтичен или формален.

Просто в эпоху классицизма (опять же согласимся с принятым для того времени стилевым делением) происходит обособление собственно архитектурной фантазии, которая благодаря активному использованию светотеневых контрастов становится еще фантастичнее, от «архитектурного портрета», ведуты, изображающей города без особых ухищрений и декоративных излишеств. В России первое направление представлено Гонзагой и Томоном, второе же (далеким от пиранезиевского фантазерства) Кваренги и Алексеевым. Похоже, что архитектурная фантазия оказалась не слишком живучей – она исчезла вместе с классицизмом. Но что же передвижники, точнее тот второй вариант русского пейзажа, истоки которого можно видеть в творчестве Венецианова?

Их пейзаж в гораздо меньшей степени архитектурен и, как отмечалось ранее, всякой урбанистике враждебен. Отныне, подобно тому, как «народом» называют только простолюдинов, «природой» (портрет которой и есть пейзаж) считаются только сельские виды. Петербург не изображается, ибо после Пушкина никто не считает возможным признаваться ему в любви¹²⁴, и в начале XX в., рассуждая о красоте Петербурга, Бенуа¹²⁵ будет предельно осторожен в своих суждениях, сознавая их провокационность – по-настоящему, город полюбят только в советскую эпоху, по всей видимости, после блокады. Ко второй половине XIX в. даже художники уровня Воробьева или Алексеева столицу уже не пишут, так что известный вид Исаакиевского собора в зимнюю ночь, исполненный Сурико-

¹²⁴ Ср.: «Русский художник непременно должен быть в частом путешествии по России и почти никогда не быть в Петербурге, как городе, не имеющем ничего характеристического» (А. А. Иванов). (Цит. по: Стасов В. В. Избр. соч. Т. 2. С. 426.) О Москве и обо всех остальных городах России художник ничего не говорит. По всей видимости, и он под Россией подразумевает только сельскую местность.

¹²⁵ Бенуа А. Н. Живописный Петербург // Мир искусства. 1902. № 1.

вым, кажется немалой творческой новацией (к нашему времени такой вид, наоборот, стал уже совершенно открыточным).

Но если плох «нерусский» и казенный Петербург, не означает ли это, что хороша Москва? Отношение к ней в русской культуре в целом положительное, однако этого никак не следует из истории русской живописи. Удачных пейзажей Первопрестольной еще меньше; самый известный это, вероятно, «Московский дворик» Поленова (ГТГ), но трактован он совершенно по-сельски, как «Грачи прилетели» – почти с той же церковью, только в другой сезон! Позднее появятся пейзажи А. М. Васнецова, но его Москва воображаемая, какой ее никто не видел. А провинция? Какое место занимает она в обращенном не в последнюю очередь именно к провинциальной публике искусстве Передвижных выставок? – Весьма скромное. Малый город мог бы выступить посредником между городской культурой, к которой все русские художники принадлежали, и селом, куда все они стремились, но и этого не произошло¹²⁶. Стало быть, для живописцев данного поколения любое городское пространство (в том числе и неархитектурное, возможно ведь и такое) – предмет, недостойный изображения. Отсутствие города в их искусстве сопоставимо с отсутствием натюрмортов в том смысле, что представители наиболее передовой школы европейской живописи – французские импрессионисты как раз никаких проблем с этими жанрами не испытывали, не уходя в одни лишь изображения природы. Все дело, быть может, в нежелании передавать активное творческое начало человеческой деятельности, проявляющееся как в строительстве городов, так и – конечно, на совершенно ином уровне – в *конструировании* натюрмортов, которому противопоставляется пассивное созерцание природы.

При всем том совершенно не тронутые человеком пейзажи в творчестве передвижников редки – как редки они и в той части России, которую они охотнее всего рисовали. Речь идет о весьма ограниченном пространстве: ни степной Юг, ни Север (с выходом к морю и Ладогой, подобной морю) их не интересовали. Равным образом и Сибирь, с ее тайгой, не говоря уж о крайнем Севере никогда не становились предметом их изображения. Выходит, что если прежде живописцы не зна-

¹²⁶ Ср.: «Мы живем в столице безобразной, громадной, в чудовищном скопище людей, томящихся в однообразных работах <...> И там, за столицей, ползут города, единственная цель, высочайшее счастье для них сделаться многолюдным, развратным, больным, чудовищным, как столица!» (Д. Д. Ахшарумов. Цит. по: Сарабьянов Д. В. Павел Федотов. М., 1969. С. 74).

ли иной природы, кроме той, что была доступна их взору в окрестностях Неаполя или Рима, то теперь они столь же решительно закрылись в Средней России и Поволжье¹²⁷. А там повсюду следы человеческой деятельности, села, сельские церкви, дороги – правда, абстрагируясь от городской культуры, игнорировали передвижники и цивилизацию, архаизируя село, в их картинах нет ни поездов, ни пароходов¹²⁸.

Итак, некоторый элемент если даже не архитектуры, то хотя бы строительства отыскать в картинах передвижников нетрудно. Но в их пейзаже он занимает всегда подчиненное, второстепенное положение – церкви или избы кажутся потерянными на бескрайних просторах, которые скверные дороги бессильны покорить. Эта слабость человека, его зависимость от капризов природы – не она ли так привлекает пейзажистов второй волны? Не ее ли в городском пространстве им так не хватает? Опять же им, вероятно, претит сконструированность, заданность городской жизни, они бегут на природу, идеализируя, как это свойственно городскому человеку, ее «вольный дух»¹²⁹. И однако же они конструируют свои пейзажи, выдумывают их от начала и до конца! Ведь в отсутствие архитектуры исчезает единственно возможная привязка к реальности и, стало быть, к *портретности*. Вот что важно: по-настоящему недокументальны именно передвижнические сельские виды, ибо там вообще непонятно, что может быть документировано.

Симметрию Летнего сада в гравюре Зубова хочется исправить как явную ошибку, даже обвинить создателя гравюры в фальсификации – Летний сад никогда не был таким. Это несложно проверить и доказать. Алексеев в общем и целом *правильно* показывает центр города, его ошибки – следствие неумелости, не сознательного обмана (точнее, барочной иллюзии). Но кто возьмется утверждать, что какой-либо пейзаж второй половины XIX в. в точности изображает какую-то

¹²⁷ Но даже Поволжье разочаровало Левитана, когда он впервые туда попал! Художник высказал сожаление, что не остался в Подмосковье. См.: Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. С. 541–542.

¹²⁸ Федоров-Давыдов пытается утверждать обратное (Там же. С. 463) на основании одного лишь пейзажа Левитана, где действительно показан современный корабль, но ведь исключительный характер такого изображения очевиден, и отнюдь не с такими мотивами ассоциируется теперь стиль и этого пейзажиста, и его современников.

¹²⁹ «Некогда было сказано: “Природа есть образ свободы”. Русская пейзажная живопись уже при самом своем становлении показала это яснее, чем пейзажная живопись какой-либо другой страны» (Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX в. С. 379).

местность? И даже если так, если можно отыскать фотографическое изображение того места, где делал наброски, например, к своим «Грачам» Саврасов, и доказать, что все выглядело тогда именно так, как и было запечатлено на картине, что с того? Кто и зачем вообще станет проверять художника? Это Летний сад индивидуален, он должен быть таким, а не другим (существует и поныне, хотя бы и в искаженном виде). Это определенные дома в определенном порядке стоят на той или другой стороне Невского проспекта, и мы бы удивились, обнаружив этот порядок нарушенным. А то, слева или справа растет какое-нибудь дерево где-то в сельской местности, есть там возвышенность или нет, идет дорога прямо или сворачивает, – все это неважно. Правда передвижнического пейзажа – это *правда типического* – так может быть, но совершенно необязательно, что так где-то и в самом деле есть.

Ведь никто не писал большие полотна на пленэре, даже когда он стал входить в моду, более того, никто не писал картины в селе. Мастерские пейзажистов располагались в городах, следовательно, на месте делались лишь наброски, тогда как законченный пейзаж писался с большим временным отрывом и только по мотивам увиденного. Он конструировался из различных впечатлений, да так, что художник и сам мог не знать точно, «что откуда», – это тоже было неважно. Похоже, в принципе, и достаточно; большей точности никто не требовал. Именно отдельные постройки, более того, индивидуализированные, т. е. с элементами архитектуры, могли послужить привязкой к определенному месту, но и они изображались безо всякой претензии на точность – уже никто не скажет, что за церковь изображена на главной картине Саврасова. Или всем хорошо известно, как переместил церковь Левитан, работая над картиной «Над вечным покоем» (ГТГ). Все эти образы и виды, наверное, существуют где-то на просторах сельской Руси, куда отправлялись художники за впечатлениями, откуда привозили свои картины «в разобранном виде» и потом в произвольном порядке собирали. Отметим, кстати, отличие от усадебных видов, созданных Сорокой, – даже сейчас можно указать, где и с какой точки они написаны¹³⁰, но в том и состоит отличие парка (произведения архитектуры) от леса, каждый уголок в нем индивидуален. Однако вслед за отменой крепостного права и угасанием усадебного быта (красотой которого вновь начнут увлекаться много

¹³⁰ См.: Григорий Сорока: 1823–1864 (Каталог выставки). Л., 1975. Пейзажи Сезанна, безукоризненно точно воспроизводящие определенные места (отнюдь не парки!), относятся уже к Современному искусству (см.: *Novotny Fr. Paul Cézanne*).

позже) исчезает и такого рода (в принципе редкая) пейзажная живопись. Леса и поля передвижников в каком-то смысле ничьи, никем не присвоенные, никем не упорядоченные – как облака на небе, как речные волны.

Иными словами, подобный пейзаж не может быть портретом, как не были портретами «Девичьи головки» П.-А. Ротари (Петродворец) или «Мужик с тараканом» Фр. Жувене, (ГРМ). Федоров-Давыдов говорит о «портрете дерева» в творчестве Шишкина¹³¹, но его высказывание парадоксально, оно лишь обостряет проблему – только какое-нибудь редкое исключение, вроде необычно древнего дерева, окруженного легендами или даже историческими фактами, особенно же дерева в парке (сознательно использованного создателем паркового ансамбля) или даже в городе может быть трактовано индивидуально. Всякое другое (как и поле, луг или же река) представляет собой определенный вид, но не индивидуум. Чего требовал от Куинджи Стасов, не советуя тому «ловить эффекты»? Портрета природы вообще, не портрета какой-то ее части¹³².

Итак, пейзаж передвижников от начала до конца придуман, и в этом нет никакой лжи, ибо здесь не может быть точности и никто не вправе ожидать узнаваемых видов. Индивидуальностью обладает не запечатленное место, но получившаяся в результате картина. Процесс ее создания сродни строительству города – ведь точно так же «из тьмы лесов», т. е. аморфного, безликого природного материала, личностью, наделенной волей, творится нечто уникальное, по крайней мере, здесь появляется надежда нечто уникальное получить. Такая картина, не изображая архитектуру, более того, всячески опасаясь это делать, архитектурна по сути своей. И в этом утверждении не следует видеть претензию автора подчинить одному из видов искусства все остальные или хотя бы один, вроде бы давным-давно от нее (архитектуры) обособившийся и освободившийся.

¹³¹ «<...> Чувствуешь, как художника увлекали красота и изящество их (ветвей и сучьев. – И. С.) форм, ритм изгибов, в котором он стремился прочесть повесть о том, как росло и жило это дерево. Он словно становится его биографом <...>» Так «внимательный и тонкий портретист стремится прочесть в чертах лица характер и повесть жизни человека» (Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. С. 450).

¹³² Ср.: «<...> Пейзаж не станет ни более, ни менее верным и реалистичным от того, насколько изменил или не изменил художник данный кусок реального пейзажа» (Федоров-Давыдов А. А. Проблема пейзажа в творчестве Левитана. С. 99. Курсив мой. – И. С.

Дело в том, что пресловутая проблема пространства в живописи глубоко и сущностно *архитектурна*. Это не условное допущение – как раньше, когда один из способов «прочтения картины» я назвал архитектурным, возможно, парадокса ради – но принципиальное утверждение: *архитектура есть единственно возможное художественно осмысленное пространство*. Пространство можно, конечно, мыслить еще и геометрически, и географически, но все это находится уже за рамками искусства. При всей же специфичности архитектурного творчества, живописец, несомненно, ближе к нему, а не к измерениям абстрактного или реального пространства точными или естественными науками. Ведь и Панофский в общем выбирает неверный путь интерпретации прямой перспективы в искусстве Нового времени¹³³, когда идет на поводу у тех художников, кто пытался тогда быть еще и ученым, словно забывая, что в роли первооткрывателя прямой перспективы все-таки выступил *архитектор*.

Более того, хотя скульптура (и в особенности, рельеф, где есть еще и *глубина*) также имеет дело с третьим измерением, присутствие в архитектуре оппозиции *внутреннего* и *внешнего* (чего лишена скульптура), равно как и попросту несоизмеримо больший масштаб архитектурных произведений, большая сложность даже экстерьерных построений, не говоря уж об интерьерях, – все это позволяет утверждать невозможность пространственного эксперимента в искусстве где-либо за пределами этого его вида. Работая с пространством, всякий художник становится отчасти архитектором, даже если он строит горы, волны и облака в пейзаже.

Экспериментальное изображение флорентийского баптистерия, выполненное Брунеллески¹³⁴, было, по всей видимости, первым настоящим пейзажем¹³⁵ – если опять же не отде-

¹³³ Ср. критику традиционного истолкования сущности перспективных построений в: *Strauss E. Überlegungen zur Farbe bei Giotto // Idem. Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto. S. 46.*

¹³⁴ См.: *Данилова И. Е. Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М., 1991. С. 95 и далее.*

¹³⁵ Попытки указать на *первый пример* того или иного жанра не лишены смысла, но всегда чреватые спорами о сущности жанра, ибо требуется ответить на вопрос, что, например, делает пейзаж пейзажем, почему некое более раннее произведение не может считаться таковым, добавление какого ингредиента позволяет совершить *качественный скачок*. Изображение городского порта на фреске из Стабии, иные пейзажные мотивы в стенных росписях Древнего Рима, «пейзажный портрет» Гвидориччо да Фольяно в Палаццо Публико Сиены (Симоне Мартини), пейзажные сцены в «Аллегориях хорошего и дурного правления» там же, тем более средневековые

лять ведуту и архитектурную фантазию от «чисто пейзажной» живописи. В ней зодчий попытался изобразить то, что прежде передавалось только средствами архитектуры, что в *реальном пространстве* без особых усилий мог бы создать и он сам, но что теперь ему захотелось осуществить на плоскости. Решал он при этом, скорее всего, техническую задачу усовершенствования архитектурской деятельности, т. е. приемов репрезентации замысла, что объясняется все более открытым, публичным характером работы архитектора в эпоху Ренессанса; другим проявлением этого стало (несколько позже) возрождение жанра архитектурного трактата. Говоря по-простому, архитектор должен был научиться создавать понятные и для профана (заказчика) проекты, а это означало умение представлять нечто трехмерное на плоскости проектного листа. Конечно, многие художники (как Пьеро делла Франческа, например) совмещали занятия живописью и геометрией, т. е. возможен был и чисто научный интерес к передаче пространства. И тем не менее, показательно, что первооткрыватель правил построения прямой перспективы исходил из задач архитектурной практики. Какое, однако, это имеет отношение к живописи?

Во-первых, не приходится доказывать очевидную близость архитектуры к изобразительным искусствам в сравнении с любой другой человеческой деятельностью включая начертательную геометрию. Во-вторых, очевидно и то, что сам Брунеллески, достигнув желаемого, продемонстрировал затем свое мастерство не в изображении какого-либо собственного здания (в том числе и еще не построенного, существующего, таким образом, только в таком проектном изображении),

миниатюры и т. п. примеры, более ранние, нежели опыт Брунеллески, могут быть названы в качестве контрпримера. Уходя от объяснения, почему несохранившийся «портрет» флорентийского баптистерия, созданный Брунеллески, я посчитал первой *чистой* ведутой, я, конечно же, ослабляю свою позицию. Более того, признаю произвольность выбора и двух других первых пейзажей, иллюстрирующих два других направления этого жанра, – «Пейзажа» Альтдорфера из Мюнхенской Старой пинакотеки и «Грозу» Джорджоне из венецианской Академии. Корректнее, наверное, использовать конструкцию «один из первых», подразумевая, что именно этот, а не какой-то другой пример важен для общей концепции книги, так что формальное опережение по времени ничто в сравнении с центральным положением данной картины в моей концепции при периферийном положении относительно него каких-то других примеров. «Первым» этот пейзаж является для меня по степени важности, другие, более ранние, я не называю не по незнанию, но вследствие их *периферийности*. То же верно и в отношении натюрморта, ибо и здесь первые примеры относятся ко временам античности (помпейские росписи).

но одного из самых чтимых памятников средневекового зодчества в своем родном городе. В результате получилось произведение все-таки живописи, а не архитектуры, более того, к архитектуре прямого отношения не имеющее – ведь речь не шла, например, о реставрации этого сооружения.

Конечно, рассказ об эксперименте Брунеллески оставляет немало вопросов (прежде всего с точки зрения истории архитектуры), и можно лишь пожалеть о том, что произведение это не сохранилось. Но сравнивая его с другими ведутами кватроченто (Франческо ди Джорджиа, Пьеро делла Франческа), где – как и во многих картинах с богатым архитектурным фоном – центральное место занимает некое воображаемое центрическое сооружение, более всего напоминающее именно баптистерий (необязательно флорентийский), можно понять и этот интерес к небазиликальному типу церковного здания среди зодчих итальянского Ренессанса и близких к ним художников, и – что особенно важно для нас – представление об архитектуре как надежной основе правильного конструирования пространства в изобразительном искусстве. Это, по сути, образы идеального города, центральное место в котором занимает идеальный храм, но это и способ достижения идеала в изобразительном искусстве.

Вспомним отмеченное ранее стремление подчинить глубинные построения архитектуре, выразившееся в первую очередь в расчерчивании пола, т. е. своего рода идеальной земли в подобных картинах на правильные квадраты – следствие как раз такой «архитектуризации» пространства. Квадраты эти, напоминающие регулярное мощение парадных площадей¹³⁶, появившиеся, однако, значительно позже, как и сами эти просторные площади с регулярной планировкой (таким образом, не живопись подражала архитектуре, а наоборот, или, точнее, живописцам удалось раньше изобразить мечту архитекторов об идеальных городах, нежели сами архитекторы смогли ее хотя бы отчасти реализовать), не только помогали правильно передать глубину живописцам, слишком хорошо помнившим, как еще недавно даже и великие допускали здесь ошибку, ибо не были вооружены принципами, открытыми Брунеллески, но и способствовали освоению пугающего и враждебного человеческого разуму (как не без основания полагал Воррингер) третьего измерения, уводящего зрителя в неведомую даль.

Точно так же мною уже отмечалось, что впоследствии живопись преодолеет такое «искушение глубиной», и картины

¹³⁶ А в XX в. именно так, по квадратикам, будет творить Л. Мис ван дер Роэ.

мастеров кватроченто, порой перегруженные архитектурными мотивами (словно каждый второй среди них – несостоявшийся зодчий), отойдут в прошлое. Тогда-то и станет возможным изображение «чистой природы»; до этого же момента (т. е. начала XVI в.) живописцы и в самом деле не знали иного пространства, кроме как архитектурного, и пейзаж мыслили только как его изображение, т. е. как ведуту. Стоило лишь живописи отказаться от неперемного развития в глубину (я показал это на примере Рафаэля; следовательно, несложно определить приблизительное время «пресыщения» пространством), и появление пейзажа как самостоятельного жанра становится возможным. Иными словами, Академия художеств не без основания выделяла «перспективную живопись» в отдельную дисциплину, обучать которой полагалось не всех (чему возмущался Венецианов), коль скоро эти построения оказались понастоящему нужны лишь узкому кругу мастеров искусства – самим архитекторам и тем, кто их творения изображает.

Если бы прав оказался Стасов, предсказывавший исчезновение чистого пейзажа, т. е., по существу, желавший *загнать* его обратно в живопись вообще (а это не означало бы, конечно, полного уничтожения), тогда перспектива стала бы важнейшим элементом всякой художественной деятельности и живопись снова очень близко подошла к геометрии. Но при всей своей популярности, школе Венецианова такой переворот в масштабах даже русской живописи, не говоря уж о живописи мировой, совершить не удалось, тем более, что ход его мысли был вовсе не таким, как у Стасова, – пейзажа он не боялся, наоборот, хотел его всячески развить. Скорее, русская живопись здесь повторила в миниатюре (чтобы не сказать в карикатуре!) путь западноевропейского искусства – дабы прийти к настоящему пейзажу (согласимся пока, что таковым следует считать только изображение неокультуренной природы), ему следовало сначала овладеть архитектурным пространством. Потому Венецианов и его ученики чаще писали комнаты, нежели поля и леса (хотя «настоящих» крестьян следовало бы изображать именно на природе, тогда как двор – место *дворовых*), что же до передвижников, то никакого интереса к перспективной живописи они не проявляют, и мода на комнаты проходит довольно быстро.

Что же, в самом деле, изображает пейзаж? Каков его основной предмет, и в чем следует видеть его основную задачу? Ответить на эти вопросы не так просто, и даже самые банальные слова типа: *мир, природа, пространство*, которые приходят в

голову, стоит только задуматься о задачах этого жанра, столь различны, столь далеки друг от друга, что внимательное изучение каждого из них способно привести к конструированию прямо-таки отдельной истории пейзажа.

Но прежде чем пытаться проникнуть в самую суть пейзажного жанра, стоило бы привести какой-нибудь пример расхожих суждений о том, чем занят пейзажист и к чему ему следует стремиться. Такими суждениями изобилуют многие исследования по истории искусства, в особенности же те, авторы которых считают излишним ставить чересчур общие вопросы, наивно полагая, что кем-то другим в каком-то другом месте они давно уже решены. Многие думают: что такое пейзаж и так всем известно, и в любом случае уходить в теоретические дебри не стоит, лучше заняться исследованием конкретных вопросов бытования пейзажа в истории, сразу обратившись, таким образом, к частным эпизодам. Но чем значительнее исследуемые произведения, тем чаще приходится обобщать и делать выводы, прибегая к таким, по сути, штампам, которые с самого начала способны оттолкнуть своей банальностью, а затем оказываются еще и сомнительными, и, зачастую, в принципе неверными. Рассуждая об этих произведениях, ученый то и дело роняет некие клише на тему, что такое пейзаж или каким ему следует быть, а читатель в большинстве своем их проглатывает, полагая, что это некий обычай требует от автора высказывать такие общие суждения – точно так же, как вообще приходится говорить о величии или гениальности, не отрефлексировав эти слова ни как таковые, ни применительно к исследуемым произведениям. Такой автор и сочувствующий ему читатель тут же объявят недопустимой постановку вопроса о сущности «гениальности» в искусстве, более того о качестве в искусстве, а то, что буквально через несколько строк может быть обронено походя «великое произведение» или же «великий мастер», никого не возмутит, ведь таковы конвенции языка...

Мне же меньше всего хотелось бы уходить от вопросов методологического порядка – да выбранный мною тип исследования такого ухода и не предполагает. Потому просто необходимо задержать внимание на тех ответах на вопрос о сущности пейзажа, которые сплошь и рядом даются без необходимых размышлений на тему того, каков смысл того или иного суждения и какие у него могут быть теоретические последствия. Рассмотреть все книги на данную тему (включая, естественно, и монографии об отдельных пейзажистах) не представляется возможным. Здесь, как и в иных подобных случаях, придется ограничиться одним примером.

В качестве такового я выбрал исследование по истории важнейшего направления живописи XIX в. – книгу Н. В. Яворской «Пейзаж барбизонской школы»¹³⁷. Я собрал сначала все высказывания общего характера, которых, повторю, в книге довольно много, в основном по поводу того, что хорошо и что плохо (о том, что плохо, речь заходит гораздо реже) для пейзажа. Вслед за этим я попытался сделать то, что автор не посчитала нужным, т. е. построил из них некую схему, и посредством нее авторскую позицию проанализировал.

Для начала спросим у автора, как можно охарактеризовать хороший пейзаж. Во-первых, он реальный (5), правдивый (73, 140), жизненный (51, 218); во-вторых, простой (5, 61), незамысловатый (10), лаконичный (185), обыденный (95, 105), понятный (95), земной (44); в-третьих, родной (249), обжитой (81, 106), близкий (95), конкретный (44), непосредственный (16); в-четвертых, поэтический или поэтичный (185, 73), лиричный (87), печальный (185), радостный (86), интимный (61), ласковый (61), свежий (16); наконец, он может быть красочным (140), вдохновляющим (140), пространственным (в значении: просторным) (182) и гуманистическим (91).

А чем характеризуется плохой пейзаж (причем речь идет как о творениях художников, противостоявших барбизонцам, так и о неудачных работах самих барбизонцев)? Вот его свойства: во-первых, он выдуманный (55), безжизненный или нежизненный (55, 58) или так: далекий от жизни (88); во-вторых, композиционный (16), схематичный (37), нарочито построенный (15), скрупулезно переданный (96), условный (условно красивый) (16, 53, 55, 88, 94), лишенный своеобразия (12); в-третьих, неконкретный (69), нематериальный (69), театрализованный (12), подобный грандиозной декорации (37, 73), идиллический (16); в-четвертых, неэмоциональный (37, 172), эфемерный (73, 88), поверхностный (247), внешний (43, 87, 92), чисто зрительный (92), сухой (58, 172), холодный (50, 172), тяжеловесный (52, 58); наконец, он может быть рационалистичным (122), натуралистичным (122), статичным (10, 55), мистическим (85).

Можно вывести следующие *пары противоположностей*: в первом случае речь шла о **правде** и **вымысле**; во втором – о **простоте** и **усложненности**; в третьем – о **близости** и

¹³⁷ Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы. М., 1962. Все ссылки на данное издание приводятся непосредственно в тексте; в круглых скобках указывается номер страницы. Цитаты даются без кавычек, так как они не буквальны. При этом авторское высказывание незначительно трансформируется, без утраты смысла.

чуждости; в четвертом – о **наличии и отсутствии** эмоций (причем чувственность приравнивается здесь к лиризму); в последнюю же группу мною собраны все иные, не поддающиеся категоризации свойства вроде мистики в одном и загадочно неуловимой гуманистичности, которую так любят употреблять к месту и не к месту, в другом случае.

Каким же путем можно достичь этих положительных свойств и избежать свойств отрицательных? Автор дает различные советы. **Правда** достигается изучением природы. Здесь требуется: пристальное (упорное) изучение природы (88, 100); пристальное наблюдение мельчайших нюансов (74); свежие наблюдения (64); наблюдение и изучение действительности (16). Более того, необходимо наблюдение и изучение природы в ее изменениях (24); отображение природы в ее постоянном изменении (197); надо видеть вечные перемены, изменения в природе (222); природу в ее жизни, в ее движении (116); природу в динамике (125). Надо присматриваться к ее разнообразным явлениям (102); природа нужна во всех своих проявлениях (40). Полнота достигается, когда через детали мы приходим к целому: природа познается во всей полноте (117); в полноте отображения реальной действительности (232). И, как следствие, можно дать обобщенный образ природы (86); создать обобщенные монументальные образы (182).

Простоту можно отыскать через изображение прозаической действительности (194). **Близость** – воспринимая и изображая природу не как посторонний наблюдатель, а как бы изнутри (78); замечая все индивидуальные и конкретные особенности (6); передавая природу в конкретных образах (153); отдельные уголки природы во всей их конкретности (188). Необходимы также: постоянное сближение и общение с природой (153); внутреннее общение с ней (50).

Для передачи **чувств** важно, чтобы передача природы была окрашена тонкими эмоциями художника (85); образ природы был проникнут глубоким чувством (6). А это достигается через глубину ощущений: глубокое осмысливание (чувство, знание) природы (87, 153, 111, 153); живое (подлинное, полноценное, синтетическое) ощущение природы (53, 92, 118); ощущение жизни (величия) природы (14, 115); живое отношение к природе (36); влюбленность в природу (91, 111). Таким путем приходит и поэзия: через отражение гармонии природы (172); стремление к поэтической передаче природы (16). Надлежит увидеть в природе нечто праздничное, необычное (164); изображая правдиво и вдохновенно цветное богатство природы (40). Требуется отношение к природе как к носительнице определенных эстетических ценностей (186); следует видеть эстетическую

ценность в самих явлениях природы (12); стремиться передать красоту, которую художник увидел в самой природе (55).

Подведем некоторые итоги.

Автор всячески подчеркивает необходимость изучения и наблюдения природы. Это означает, конечно же, не метеорологические опыты в духе К.-Г. Каруса¹³⁸, но работу на пленэре, т. е. писание эскизов непосредственно с натуры, желательно при постоянном проживании «в природе» (например, путешествуя на лодке, как это делал Ш.-Ф. Добиньи) – чем барбизонцы, собственно, и прославились. Ничего качественно нового в этом нет. Новизна состоит, видимо, в интенсивности натуральных штудий, которую автор передает интенсивным же повторением одних и тех же мыслей о «путях достижения достоверности» в пейзаже.

О простоте сказано довольно мало (об эмоциональном отношении, напротив, много, но и оно оказывается не столь важно¹³⁹ в сравнении с нижеследующими замечаниями), вероятно, она тесным образом связана с идеей близости, ибо здесь ведь речь в первую очередь идет о широко известной особенности пейзажа барбизонской школы – обращении к картинам родной природы, которая, по определению, проста, по крайней мере, проще итальянской, т. е. непритязательна, слишком привычна, в отличие от чего-то экзотического. Необходимо, стало быть, искать красоту в привычном и обыденном – так, один художник, по Яворской, «не побоялся дать деревья одинаковыми, “обыденными”»... (69). Наверное, именно по этой причине¹⁴⁰, изображение тайги или степи, тем более видов национальных окраин Российской империи, казалось

¹³⁸ См.: *Badt K. John Constable's Clouds.*

¹³⁹ Можно привести для сравнения такое высказывание по поводу целей пейзажной живописи: «<...> истинная задача пейзажной картины – создать в смотрящем на нее известное, более или менее тонкое настроение, более или менее приближающееся к тому, какое в самом художнике вызвала изображенная им действительность и какого непосредственно не может она дать обыкновенному смертному» (Аноним 1893 г.). (Цит. по: *Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX в. М., 1974. С. 15. Прим. 1.*)

¹⁴⁰ То, что автор, рассуждая о французской пейзажной живописи, не могла абстрагироваться от отечественной ситуации, иллюстрирует тот факт, что опыт борьбы с космополитизмом в советском искусствоведении накладывает отпечаток и на ее исследование, когда она защищает французских художников от влияния англичан (*Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы. С. 6*), которое, вероятно, преувеличивали тамошние космополиты. До чего же силен был в советских авторах страх перед проведением каких-либо интернациональных параллелей!

неприемлемым для передвижников. Если их нечто и сближало с учеными-натуралистами, то никак не стремление к странствиям. Россия, увиденная глазами пейзажистов, территориально едва ли больше Франции...

Но тот художник, который «не посторонний наблюдатель, а человек, живущий жизнью той же улицы, чувствующий и осмысливающий свой родной пейзаж»¹⁴¹, должен стремиться не только к родным деревьям, но и к простым людям, проживающим в сельской местности. Что категорически важно подчеркнуть советскому искусствоведу. Эти живописцы в первую очередь должны были сформировать «представление о пейзаже, как *месте*, где живет и действует простой человек»¹⁴². Отсюда и «стремление к созданию большого стиля искусства, в котором была бы отражена гармония природы, связанной <...> с жизнью трудового человека»¹⁴³, ведь художник «не мыслит природы без человека, вернее, без связи с трудом человека»¹⁴⁴. Технически это проявилось в том, что «создавая обобщенные монументальные образы, (художник. – И. С.) стремится к более пространственному пейзажу, в котором люди могли бы жить и работать»¹⁴⁵. Пространственному здесь следует понимать как *просторному*.

Мы подходим, как кажется, к самому важному моменту во всех рассуждениях Яворской. Можно сказать, что цель развития пейзажной живописи в XIX в. – создать убедительные декорации для выхода на историческую сцену «человека труда». Он может и не быть показан (или, напротив, акцентирован, как у Ж.-Ф. Милле). Достаточно того, что «родной» пейзаж, данный во всех его прозаических подробностях, укажет на близость «трудоу человека», подобно тому, как идеалистические пейзажные виды кажутся населенными разного рода античными богами, даже если они и не попали в кадр. Вот что значит «обжитой» пейзаж, ведь кто *обжил* его? Простые люди. Возможно даже, что, обращаясь к пейзажному жанру, живописец в действительности лишь стремился «создать мотивировку для показа жизни человека, его труда»¹⁴⁶, повод.

Конечно, изображается при этом лишь «жизненное пространство» селян, вторжение которых в природу незначительно (в ином случае следовало бы писать индустриальные цент-

¹⁴¹ Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы. С. 249.

¹⁴² Там же. С. 78. Курсив мой. – И. С.

¹⁴³ Там же. С. 172.

¹⁴⁴ Там же. С. 193.

¹⁴⁵ Там же. С. 182.

¹⁴⁶ Там же. С. 140.

ры, места, где проходит жизнь рабочих). Можно еще сказать, что они зависимы от природы, что в вечном споре человека с природой природа оказывается сильнее, если ее оппонент – скромный крестьянин. Потому так часто следы деятельности «трудового человека» и не видны, а его присутствие труднее угадать, чем смутные очертания фавнов в чаще леса у художников иного направления, там, где те не стремятся показывать крупным планом фантастических жителей своих картин. Ср.: «<...> Пейзаж воспринимается не как изображение “чистой” природы; это как бы кусок народной жизни <...> пусть из жителей изображенного Саврасовым села никто не проходит мимо этих заборов, – их жизнь незримо присутствует; она – во множестве разнообразных свидетельств, она – в самом настроении картины <...>»¹⁴⁷

Итак, смысл пейзажа в иносказательном представлении человеческого труда (вероятно, во всей противоречивости его бытования в данную конкретную эпоху). Но если труд (или деятельность) человека, равно как и понятие «простоты» в словосочетании «простой человек», понимать несколько более широко, без непременных отсылок к «классовой борьбе», то сами по себе требования присутствия в пейзаже следов такой деятельности, а быть может, *ощущение ее трагического отсутствия* (слабой выраженности), которое и становится причиной этих столь настойчивых призывов, нельзя считать следствием приложения к искусству какой-то примитивной схемы, внешней и чуждой его собственным законам.



Ил. 6. Джотто. Фрагмент росписи капеллы Скровеньи в Падуе. 1300-е гг.

Яворская словно бы оправдывает пейзаж перед Стасовым, утверждая, что его «темная комната» ценна именно тем, что мы можем привносить в нее все что угодно, прежде всего наши эмоции, не только когда мы сами туда «входим», но и просто допуская присутствие там действующего (и действием своим способного изменить мир) человека. Не такую ли комнату изобразил (дважды) в капелле Скровеньи Джотто¹⁴⁸, когда сквозь иллюзорное отверстие в стене показал верхнюю часть какого-то соседнего помещения, в котором мы либо чувствуем неприятную пугающую пустоту, либо предполагаем

¹⁴⁷ Сарабьянов Д. В. Образы века. С. 144.

¹⁴⁸ Ср.: Strauss E. Überlegungen zur Farbe bei Giotto // Idem. Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto. Anm. 24. S. 53.

присутствие кого-то, как и мы, входящего в это здание для молитвы – ведь видная нам часть помещения носит явно церковные черты (которые заметнее всего как раз в верхней части церковных залов)? И если в других сценах капеллы пейзаж наряду с элементами архитектуры – постоянный полноправный участник изображаемых событий, то здесь он (точнее интерьер) странным образом одинок. Так, словно великий новатор решил опробовать и такой вариант изображения, чреватый уже полноценным пейзажем, где пространство было бы важнее фигур. В случае с пейзажем XIX в. (как зарубежным, так и русским) зритель едва ли отождествляет себя с его полноправным героем – представителем пресловутого простого народа. Скорее у него появляется желание преодолеть субъективность своего «наслаждения абстрактно эффектным видом», ибо в такого рода «сибаритстве» (осужденном Стасовым) можно усмотреть использование этого пространства не по назначению. Он постоянно напоминает себе, что крестьянину не до красот природы¹⁴⁹, точнее там, где мы видим прекрасное или же возвышенное, для него – лишь превосходящие его (враждебные) силы природы, в борьбе с которыми он может погибнуть. Вот оно «живое (подлинное, полноценное, синтетическое) ощущение природы», «ощущение жизни (величия) природы!» Вот куда ведут нас поиски правды или чего-то родного в природе.

По крайней мере, это один из вариантов ответа на вопрос, что же является основным предметом изображения в пейзаже. «Место, где живет и действует простой человек», и *место* это часто оказывается пусто, ибо человек слишком слаб, чтобы оставить здесь хоть какие-то заметные следы, тем более, чтобы природу изменить. Его отсутствие (слабое присутствие) трагично, в нем намек на неизбежную гибель человека, сломленного природой¹⁵⁰; в нашем же спокойном «наблюдении и изучении» отвлеченно прекрасного вида присутствует некоторая несправедливость. Но возможны и другие объяснения того, зачем художники пишут природные виды, равно как и другие варианты пейзажа, те, где человеческое начало выражено гораздо сильнее.

¹⁴⁹ Об этом любил напоминать Милле.

¹⁵⁰ Ср.: «<...> пейзаж “не может” обличать; он выражает положительные чувства. Правда, нередко русские пейзажисты обращались к грустным мотивам, рисовали картины нищей деревни, убогой, скудной жизни народа. Тогда пейзаж приобретал критический оттенок» (Сарабьянов Д. В. Образы века. С. 144).

Мы вплотную подошли к постановке важнейших вопросов о смысле и назначении жанров в искусстве – сейчас важнее всего понять глубинное значение пейзажа, чуть позже такой же вопрос придется задать и натюрморту.

Наряду с навязчивым вопрошанием, *о чем* пейзаж, возможно подойти к этой проблеме немного с другой стороны, задавшись вопросом, где и как, точнее с чего, начинается пейзаж, как он в западноевропейском искусстве Нового времени появился. Похоже, я сам даю на него довольно противоречивые ответы, называя в качестве прародителя пейзажа в одном месте эксперимент Брунеллески, в другом (только что!) «интерьеры» Джотто...

На эту роль возможны, конечно, и другие претенденты, выбор которых сделал бы пейзаж более молодым явлением, перенеся время его появления к началу XVI в. Как уже отмечалось, сделать это стоит в первую очередь, когда мы хотя бы проявим некоторое уважение или внимание к давней традиции отделять архитектурный пейзаж от пейзажа в чистом виде, т. е. изображения «(почти) нетронутой природы». В таком случае первым произведением этого жанра будет считаться отнюдь не интерьер Джотто и не экстерьер Брунеллески, а мюнхенский «Пейзаж» А. Альтдорфера (Старая Пинакотекка) или же «Гроза» Джорджоне (Венеция, Академия). И хорошо, что и в этом случае обнаруживается некоторая двойственность – в силу очевидного несходства как конкретных деталей этих произведений, так и подхода их авторов к задачам конструирования пейзажа, можно сказать, что их «пейзажность» различна. В таком случае, сопоставляя и сталкивая эти произведения, можно увидеть нечто большее, нежели избитое противопоставление северного и южного искусства (или даже чувства формы).

Но прежде всего следует отметить безусловное преимущество этих двух полотен в споре о первородстве сравнительно с ранее названными пейзажами¹⁵¹. Ведь те не только не являются станковыми произведениями (одно – часть большого фрескового ансамбля, другое – своего рода техническая декорация, плакат, нечто наглядно демонстрирующее какой-то прием – не более того), но ни в том ни в другом более раннем

¹⁵¹ В дополнение отмечу, что отличие пейзажей в Часослове герцога Берийского братьев Лимбурггов или же фресках А. Лоренцетти в Палаццо Публико Сиены от этих двух такое же, как отличие любых средневековых изображений от классических картин, точнее от того, что обозначал словом Bild в своих трудах Хетцер.

произведении не показана природа в узком смысле этого слова, которую и должен изображать в узком смысле слова пейзаж. Герои Джотто и Брунеллески – архитектурные памятники и – через них – пространство, пускай нам и не вполне понятно, с какой целью выполнил свое изображение Джотто. Если это пейзаж, мы не только снимем всякую границу между архитектурной фантазией или эскизом (речь не идет о поэтическом изображении какого-то места в ведуте, опять же взятой в узком смысле этого слова) и пейзажем. Мы также ответим на вопрос, что такое пейзаж, что он изображает, указав на пространство (не геометрическое, но единственно изображимое, т. е. *архитектурное*) как единственное понятие, под которое можно подвести все эти произведения.

Отметим пока, что на такой вопрос возможны и другие ответы, признав самостоятельные картины с «пейзажным» построением (можно пока обойтись без объяснений того, что под этим может подразумеваться) *чистыми* пейзажами, появившимися, стало быть, не раньше Высокого Возрождения, причем их предшественников следует искать в пейзажных (природных) фонах кватроченто. В таком случае изображается не абстрактное пространство (а в известном смысле всякое пространство, даже относящееся ко вполне конкретному интерьеру, т. е. архитектуре, абстрактно), а *мир*, причем находящийся вне пределов досягаемости человеческой воли, иными словами, некультуренный, незастроенный, не превращенный (пока еще) в город.

Но одинаково ли понимается *мир* в том и другом случае – у Альтдорфера и Джорджоне, одинаково ли они отвечают на вопрос, в чем смысл изображения чего-то превосходящего человеческую фигуру и ее способности воздействовать на этот мир? Оправдан и другой вопрос: если и опыты Джотто и Брунеллески, и пейзажные фоны кватроченто – еще не вполне пейзажи, какое из этих двух произведений может считаться более пейзажем, и чего не хватает другому? По всей видимости, выбор здесь должен быть в пользу немецкого художника, быть может, и по той причине, что его картина – пейзаж, и только, тогда как произведение венецианца, по всеобщему признанию, гораздо сложнее. Помимо всего прочего, не вполне понятны намерения автора; творение его кажется довольно загадочным, тогда как северный коллега, видимо, просто изображает нечто увиденное, не привнося в картину никаких скрытых смыслов.

Дело, конечно, не только в том, что пейзаж Альтдорфера лишен каких бы то ни было фигур, – если условием признания какой-то картины чистым пейзажем является полное отсут-

ствие человека, мы должны были бы – будучи последовательными – требовать удаления человека и с *этой* стороны холста, т. е. как автора, показавшего нам пейзаж, и зрителя, на него смотрящего. Вообще все иллюзии по поводу существования «нетронутой» природы основаны на том заблуждении, будто бы возможно такое пассивное присутствие (наблюдающего) человека, которое никак на природу не воздействует и потому может считаться почти отсутствием. Но уже то, что кто-то наслаждается природным видом, тем более кто-то его рисует или фотографирует, превращая в произведение искусства хотя бы тем, что выбирает точку съемки, ракурс, устанавливает границы изображения, тем более, кто-то *осваивает* природу, проходя через нее, – всё это очеловечивает самые дикие уголки планеты, уничтожая возможность нахождения чистой природы, природы без человека, ибо таковую мы попросту не смогли бы видеть или не восприняли бы как природу, если бы лишились способности к человеческому понятийному мышлению (слившись с природой, как некоторые о том мечтают).

Тем не менее отсутствие фигур у Альтдорфера не случайно, и мы еще поговорим о таком (наиболее простом) пути сотворения пейзажа. Можно даже отметить, что как при рождении пейзажа «южный» художник не может отказаться от людей, так и в эпоху высочайшего расцвета этого жанра на юге пейзаж все так же не мыслим без фигур (Пуссен, Клод); на севере же, у голландцев, человеческие фигуры оказываются почти незаметны либо и в самом деле отсутствуют (когда, к примеру, художник отправлялся на поиски «нетронутых видов» в Норвегию, как А. ван Эвердинген). Но, скажем, меж этих двух эпох, в XVI в., как раз северный художник, П. Брейгель ст. не смог обойтись без фигур в пейзажах, тогда как южанин Эль Греко, наоборот, в них не нуждался (по крайней мере, в одном из двух видов Толедо – музей Метрополитен, Нью-Йорк).

Все же главное отличие Альтдорфера от Джорджоне в том, что пейзаж Джорджоне может быть истолкован как-то иначе, что мы не видим в нем сюжета (события) хотя бы потому, что не понимаем, *о чем* картина. Не зная имен ее загадочных героев, мы соглашаемся, что главным героем здесь может быть признано природное явление, т. е. гроза, используя условное название этой картины.

«Картина эта, странно предвещающая Эдуарда Мане и импрессионистов¹⁵², до удивительности лишена сюжета, лишена

¹⁵² Импрессионисты тут добавлены явно по недоразумению. Подразумевается картина Мане (не относимого традиционно к импрессионистам) «Завтрак на траве» (музей Орсе), где также странно сочетаются одетые и обнаженные фигуры.

всякой логики событий, если так можно сказать, жизненной логики <...> Художник подошел к явлению от связи не логической¹⁵³, но... мимической»¹⁵⁴. Оставив последнее противопоставление на совести автора, выразим ту же мысль в более простой форме – здесь нет определенного сюжета, читаемого (по принципам повествовательной интерпретации) через логическую связь не явлений, конечно, но фигур – в том особом смысле, когда в роли элементов повествования или действия могли бы оказаться с равным на то правом и люди, и предметы.

Но именно в стремлении примирить фигуру и фон через достижение их особого высокого единства, не мыслимого в прежней живописи, художник и приходит к такого рода пейзажному построению картины или даже пейзажному мировосприятию. Гроза, равно как и небо, земля, да и вообще пространство, становятся фигурами в картине или же ее героями, но это означает утрату сколько-нибудь отчетливого сюжета – в нем слишком много героев, и все вместе они не противопоставляемы какому бы то ни было фону или окружению как первостепенное второстепенному, но также и как подвижное неподвижному, нечто, формирующее событие, всему остальному. Иначе говоря, здесь нет противопоставления страдающего или действующего героя «безразличной природе». Еще острее такое нисхождение мира к героям до полного с ними слияния можно видеть в картине «Три философа» Джорджоне (Музей истории искусства, Вена), равноправным участником которой оказывается скала слева (вспомним, сколь несчастен во всяком таком изображении выбор левой или правой сторон) – по сути, она становится *четвертым философом*¹⁵⁵.

Но о «Грозе» можно сказать и по-другому: интервалы между основными участниками (в качестве таковых мы все-таки рассматриваем и будем рассматривать изображение людей в картине, если таковые имеются) столь велики, что уже не воспринимаются как осмысленные, тонко выдержанные паузы. Но в этом и заключается один из способов создания пейзажа, отличный от отмеченного выше пути (хотя и без точного определения, которое должно быть дано теперь), к которому при-

¹⁵³ Ср. Сарабьянов о Федотове: «В своем вымышленном мире он утверждает алогизм как данность, как закон» (П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х гг. XIX в. С. 56).

¹⁵⁴ Виннер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. С. 285.

¹⁵⁵ Не случайно этот мотив заслужил похвалу младшего современника Джорджоне, М.-А. Микиэля (*Justi L. Giorgione. Bd. 1. Berlin, 1908. S. 38*). Ср.: *Robertson G. Giorgione and Leonardo // Giorgione (Atti del convegno). P. 198.*

бежали и Джотто, и Брунеллески. А именно: изобразить нечто абстрактно-прекрасное, бездушное, рассудочное, каковым является архитектурный проект, равно как и архитектурное произведение, увиденное глазами архитектора (не будем забывать, что Джотто был и архитектором, чего неизвестно ни об Альтдорфере, ни о Джорджоне), а не заказчика или потенциального пользователя, жильца или посетителя.

Путь Альтдорфера, кстати говоря, еще проще. Он создает пейзаж путем исключения человека из природного вида, причем это может означать и полное отсутствие, и очень незначительное присутствие (как впоследствии охотник на болоте у Я. Рейсдаля – ГЭ). Но человек там – как и в жилом (обжитом) интерьере *может* быть, а его отсутствие может переживаться как утрата; архитектурное же изображение в человеке не нуждается, даже если он там и добавлен как стаффаж. В принципе, оба этих пейзажа – абстрактно-архитектурный (Брунеллески) и чистый (Альтдорфер) – по своему происхождению близки друг другу и решительным образом отличаются от пейзажа Джорджоне. А именно такого, где пейзажность достигается путем *разобщения* фигур, ослабления связей (в том числе и логических) между ними, порой простого отодвигания фигур друг от друга (что хорошо видно в пейзажах Пуссена – сравнительно с его непейзажными картинами). Художник словно отходит на определенную дистанцию от картины, чтобы схватить ее «общим планом», впрочем, это пока неважно. Главное, в истории искусства возможна такая особая *пейзажность*, для которой фигуры людей оказываются просто необходимы: они должны быть, но словно потеряны в пространстве, без надежды найти друг друга.

На материале отечественного искусства различные пути создания пейзажа очень точно охарактеризовал В. С. Турчин, именно в таком смысле противопоставляя Сильвестра Щедрина (как Джорджоне) Лебедеву (как Альтдорферу). Неважно, что такое сопоставление имен художников, слишком разных хотя бы по занимаемому ими месту в истории – даже если не ставить пока непростой вопрос о ранге и ценности созданного ими – выглядит немного неуклюжим или даже безвкусным. Выразусь точнее: лично мне не кажется, будто бы картины Щедрина и Лебедева хоть в каком-то смысле обнаруживают противоположность (один шел по пути, проложенному другим, и снискал себе меньшую славу – вот все отличие). Будем считать, что сказанное о них, в принципе, не надуманно, но относится к извечным свойствам художественного творчества и может быть найдено если не у этих художников, то у каких-то других.

О Сильвестре Щедрине. «Особое свойство человека в “полужанровых-полупейзажных” произведениях – самостоятельность поведения, когда не обращается никакого внимания на близ находящиеся. Эта своего рода “некоммуникабельность” весьма примечательна <...> каждый смотрит в свою сторону <...> каждый существует самостоятельно. “Выключенность” человека из среды подчеркивается <...> мотивом полудремы и сна»¹⁵⁶. «Полужанровые-полупейзажные» означает не вполне пейзажные, т. е. еще не обретшие законченные формы пейзажа – в смысле пейзажа номер 2, среднерусского, который для многих только и представляется единственно правильным. Это неточное определение (то, что в пейзаже показана какая-то сцена, ничуть не делает его «менее пейзажем») для нас принципиально.

Напротив, «Лебедев дает другую концепцию человека в пейзаже. Значение человека уменьшается, и Лебедев идет к “чистому” пейзажу <...> Это “освобождение” от человека – процесс принципиально новый, не знакомый ни живописи XVIII в., ни началу XIX столетия. Этот путь ведет к пейзажизму Васильева, Саврасова и Левитана»¹⁵⁷. Тут можно вспомнить рассказ о Т. Руссо, который попытался изобразить в одном из своих пейзажей Жанну д’Арк, и, по сути, хотел посвятить именно ей свою картину, так что пейзаж стал бы лишь поводом для появления ее фигуры, но после нескольких неудачных попыток исключил Жанну д’Арк из пейзажа¹⁵⁸. Следовательно, такой путь достижения чистого пейзажа оказывается и в правду актуален для самых разных стран и эпох.

К сожалению, Турчин никак не аргументирует такое противопоставление Лебедева Щедрину¹⁵⁹, т. е. не анализирует конкретные произведения, так чтобы стало понятно, что при кажущемся сходстве с (поздним) Щедриным здесь, однако, имеет место «другая концепция человека». Что же до XVIII и начала XIX в., то речь идет лишь о русском искусстве, тем более, что автор не замахивается на предшествующие столетия в искусстве Запада. (Надеюсь, что это так, и ему прекрасно

¹⁵⁶ Турчин В. С. Эпоха романтизма в России: К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. М., 1981. С. 441.

¹⁵⁷ Там же. С. 442.

¹⁵⁸ Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы. С. 103.

¹⁵⁹ Но Турчин полностью соглашается со Стасовым, для которого Сильвестр Щедрин художник «темный, мрачный и какой-то неинтересный»; Лебедев же – чуть ли не первый пример живописца, «не обращавшегося уже к классическим образцам и жадно вдыхавшего в себя живую природу Италии» (Стасов В. В. Избр. соч. Т. 3. С. 668–669). Так теперь принято говорить о лучших картинах Щедрина.

было известно, что XIX в. был принужден открывать заново многое такое, что прежде было хорошо известно.) А вот, что говорит Турчин еще об одном пейзажисте: «Воробьев открывает новый мир, где человек одинок, где ему нет места в природе, в панораме города»¹⁶⁰. Правильнее, конечно, говорить не об одиночестве (порой только обостряющем присутствии), но об *отсутствии*. Можно предположить, что Воробьев для Турчина – следующая веха на пути к передвижникам. Что достаточно оригинально, учитывая забвенный статус этого художника (как, впрочем, по большому счету, и Лебедева в сравнении с Сильвестром Щедриным).

Мне представляется очевидным, что русское искусство XIX в. могло знать только «чистый» пейзаж Альтдорфера либо жанровые сцены, где природа уже не играла существенной роли¹⁶¹. По крайней мере, так было до момента торжества искусства «показа» (по Федорову-Давыдову) в самом конце столетия. Странно поэтому, как можно Щедрина противопоставлять Лебедеву, тогда как, если уж искать нечто радикально отличное от такого пейзажа, следует обратиться к тому же «Гумну», экспериментальный характер которого позволяет отыскать в нем все, что угодно, даже ту «выключенность» или «некоммуникабельность», о которых говорит (в связи с Сильвестром Щедриным) Турчин. И дело не только в том, что «событие, действие в этой картине отсутствует». Гораздо важнее другое: «Фигуры пребывают в неподвижных, застывших позах. Они расставлены по периферии холста, оставляя в середине полную свободу для развертывания пространства. Пространство составляет опору композиции; фигуры могли бы передвинуться, приобрести иную группировку, и смысл произведения от этого не изменился бы»¹⁶².

В этой характеристике слово *пространство* способно немного сбить с толку. В центре, конечно, находится и пространство тоже, но это так, если видеть в картине Венецианова только перспективный эксперимент в духе Брунеллески (от которого через барочные фантазии, Пиранези, Булле и Гонзагу либо скорее по линии Булле – Роббер – Гране он приходит к Венецианову, сколь бы чудовищным ни казалось содержа-

¹⁶⁰ Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. С. 451.

¹⁶¹ Можно отыскать и кое-какие исключения. Кроме «Гумна» (см. далее), стоит назвать такие картины, как «Утопленница» Перова или картины В. В. Верещагина – «Побежденные» и «Триумф смерти» (ГТГ).

¹⁶² Сарабьянов Д. В. П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х гг. XIX в. С. 34–35. Автор видит нечто близкое таким свойствам в поздних картинах Федотова (Там же), с чем мне трудно согласиться.

щееся в этой последовательности снижение). Но ведь художник не случайно уходит от архитектурности Гране (включая и отказ от симметрии); вполне вероятно, что его цель – показать разобщенность героев, между которыми непреодолимым препятствием (взамен стены, которую художник ради собственного удобства разрушил) встает не математическое или архитектурное пространство, а нечто иное. Именно то, что является предметом изображения в таком пейзаже и причиной появления этого типа пейзажа. Пока нам не слишком просто ответить на вопрос, что же это такое.

Попытаемся понять, что же изображает пейзаж в двух других случаях. Ответ на такой вопрос не найден. Кое-что удалось извлечь из анализа высказываний Яворской. Пейзаж как (пустое) место – вот все, что пока есть. Но именно это определение – сколь бы странной ни показалась столь смелая генерализация – может быть вообще предложено в качестве *определения пейзажа как такового*, т. е. во всех вариантах. Мне вообще кажется, что это и есть самое точное определение пейзажа, но оно же и слишком общее. Ибо подходит оно и к фреске Джотто (такое сопоставление было сделано раньше), и, наверное, к опытному изображению Брунеллески.

Термин *место* в качестве замены неудобного вследствие еще большей многозначности понятия *пространство* подробно разработан Бадтом¹⁶³. Но он вовсе не отменяет пространство, а лишь – если мы его, в принципе, принимаем – низводит на более низкий уровень, делает чем-то частным. Я готов согласиться с тем, что искусство имеет дело в первую очередь именно с *местом*, что не отменяет обращения художников в определенных случаях также и к *пространству*.

Мы уже знаем, что *пейзаж как пространство* изображают те, кому ближе путь ведуты, или архитектурной фантазии. И это ярче всего проявилось в первых примерах такого подхода, которые можно найти в XV в., когда из исторической драмы словно бы изымают декорации (а скажем, не прогоняют актеров со сцены, что дало бы иной эффект – Альтдорфера) и выставляют их отдельно, как нечто самоценное¹⁶⁴. Но такие архитектурные мотивы (включая изображения отдельных зда-

¹⁶³ *Badt K. Raumphantasien und Raumillusionen. Passim.*

¹⁶⁴ Это могло делаться и в учебных целях, как например, в знаменитых проектах С. Серлио, стоящих у истоков искусства сценографии. Напомню, что театр XV в. декораций как раз лишен, и привычное нам искусство оформления сцены появится довольно поздно – в эпоху барокко.

ний) – лишь часть, а не целое, средство, а не цель. Целым же и целью здесь может считаться *пространство в чистом виде*, которое способно явиться миру лишь *среди* архитектурных сооружений, а лучше всего при абсолютном исключении «природы» (кроме света – Булле!), когда вместо травы под ногами главных героев – идеальная плоскость, расчерченная на квадраты. Если исключить рассмотрение архитектурных фантазий (но также и ведут) из истории пейзажа, можно сказать, что в чистом виде такие декорации в искусстве не встречаются либо искусством не являются (как, строго говоря, не являлось произведением живописи и загадочное творение Брунеллески). Но выбран был иной взгляд, потому такое *изображение пространства* оказывается одним из нескольких, видимо, *трех* вариантов пейзажа.

Собственно, пытаюсь подобрать возможные слова (даже не термины в узком смысле), которые могут возникнуть при поиске ответа на вопрос, что же служит предметом пейзажного изображения, мы уже пришли к этим трем вариантам. Ибо наряду со словом «пространство» (слово «место» едва ли так же естественно придет в голову – по крайней мере, в первый момент уж точно не придет) непременно прозвучат слова «мир» и «природа» (в значении «дикая», т. е. «нетронутая человеком»). Это последнее определение слишком очевидно, чтобы уделить ему много внимания. Скажем, нет никакого смысла исследовать происхождение такой версии пейзажа, тем более, выяснять, кто более других занимался изучением пейзажа как изображения природы, ибо поистине имя им легион – впрочем, мы уже отчасти провели исследование подобных взглядов, используя в качестве примера отнюдь не самое яркое, но зато типичное произведение – книгу Яворской, где, несмотря на проскальзывающее местами чудесное прозрение значимости понятия «место» в отношении сущности пейзажа, автор придерживается, конечно, самых традиционных воззрений.

Гораздо интереснее посмотреть, кем и когда в качестве основного предмета изображения в этом жанре выдвигалось понятие мира¹⁶⁵, мыслимое как нечто отличное от двух других, точнее, как нечто более объемное и, в конечном итоге, эти, как и многие другие понятия в себя включающее (но на эту роль

¹⁶⁵ О таком истолковании пейзажа говорит Сарабьянов: «<...> Кстати, в содержании пейзажей можно видеть выражение духа природы <...>» (Сарабьянов Д. В. П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х гг. XIX в. С. 62). Высказывание для советского автора почти крамольное – не «красота (родной) природы» и не «место, где трудится простой человек», а нечто буржуазно-идеалистическое – «дух природы!» У Яворской, к примеру, таких оговорок нет.

более достойным претендентом мне представляется все-таки то самое «место»). Ведущая роль принадлежит здесь Стшиговски, сделавшему необычайно много для изучения пейзажа и пейзажности, равно как и для раскрытия глубинных философских оснований этого жанра, который этот ученый полагал во многом идеалом художественного творчества.

Выше уже отмечалась некоторая близость австрийского искусствоведа Федорову-Давыдову (а по всей видимости, и Бенуа – при несопоставимости масштаба в том и другом случае), равно как и их совместная оппозиционность Стасову в том смысле, что наш критик справедливо предвидел скрытую угрозу мистицизма («темная комната») в пейзаже. Вот только более последовательный социолог искусства, марксист, а не тяготеющий в той или иной мере к «опасным» расовым теориям Стшиговски, Федоров-Давыдов оказывается от этой угрозы защищен и некую тонкую грань нигде не переходит. Собственно и для Бенуа идеал пейзажа – Левитан, не Рерих. Стшиговски же в современном ему искусстве (знатоком которого он в свое время считался¹⁶⁶) превозносит фигуры весьма спорные, если даже не одиозные, такие как Беклин¹⁶⁷ и принц Евгений; в качестве примера «правильного пейзажа» преподносит также творчество своей жены, едва ли оставившей значительный след в истории искусства¹⁶⁸.

Если говорить об искусстве XX в., то можно отыскать немало маргинальных художников, упорно продолжавших держаться за пейзажный жанр в ситуации явной утраты им всякой актуальности (что констатирует – не без сожаления – Федоров-Давыдов и упорно не замечает Стшиговски). Здесь наряду с (поздним) Рерихом можно назвать еще Р. Кента. Всем им свойственно отсутствие интереса к конкретному природному мотиву (или виду), в особенности проявляющееся в причудливом подборе цветов, призванных, вероятно, изобразить неизобразимое, т. е. в своей ненатуральности дать намек на непередаваемые природные явления. Можно ли этих мастеров заподозрить в пантеизме, который я нахожу у Стшиговски? Либо их воззрения, как у Рериха, еще более эклектичны? Сложный вопрос, во всяком случае, далеко выходящий за пределы данного исследования.

Остановим внимание на взглядах самого Стшиговски – т. е. искусствоведа, а не художника. Они поистине уникаль-

¹⁶⁶ *Strzygowski J.* Die bildende Kunst der Gegenwart. S. 241 ff. См.: *Frodl Kraft E.* Eine Aporie und der Versuch ihrer Deutung // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte.

¹⁶⁷ *Strzygowski J.* Die bildende Kunst der Gegenwart. S. 215.

¹⁶⁸ О Герте Стшиговски: *Idem.* Morgenrot und Heidnischwerk in der christlichen Kunst. Berlin, 1937. S. 173 ff.

ны и привлекают внимание именно расширительным толкованием того, что в искусстве может называться пейзажем и, по существу, того, что здесь называется пейзажностью. Прежде всего, пейзаж в чистом виде интересует его так же мало, как натюрморт Виппера. С той лишь разницей, что он не превращает предысторию жанра в «историю всего», но предлагает пейзажное истолкование некоторых классических памятников мирового искусства, которые связывает с деятельностью лучших сил человечества, – если предельно кратко излагать его достаточно сложную систему взглядов на общество и культуру.

Пейзаж в таком случае становится чем-то вроде основы всего человеческого творчества, точнее, одной из возможностей – можно сказать, религией добра. В ней те самые «лучшие силы» (определенные суперэтнотипы, обладающие высокими ценностями) выражают свое отношение к миру путем изображения его. Причем такая пейзажность может проявиться буквально во всем, к примеру в любом виде искусства включая декоративно-прикладное. Тем интереснее наблюдать, как находит Стшиговски пейзаж в орнаменте¹⁶⁹ (подобно тому, как находил в нем Ригль столь же важное для себя *пространство*).

Но еще более яркими примерами *пейзажности* вне пейзажа (в узком смысле этого слова) становятся «пейзажные» скульптура и архитектура. Во втором случае речь не идет, конечно, о садово-парковом искусстве (т. е. о тех самых пейзажных парках). *Построенным пейзажем* для Стшиговски становится готика; при этом автор все же не повторяет устаревших воззрений, связанных с высказыванием так называемого Псевдорафаэля¹⁷⁰. Готика для него не может быть изображением лесной чащи, хотя бы потому что ее истинные творцы «вспомнили» (много веков спустя) не об опыте (по Псевдорафаэлю, варварской) жизни в лесу, но о чем-то более далеком. Именно: о веках, проведенных некоторой частью человечества на крайнем Севере, о полярной ночи и долгом ожидании солнца. Они строили пейзаж, наполняя его утренней зарей (витражи) – тем слабым смутным свечением, с которого начиналось возвращение полярного дня в первые недели весны¹⁷¹.

Пустынные пространства Севера (доступного для обитания в межледниковый период, к которому исследователь относит

¹⁶⁹ *Strzygowski J.* Die bildende Kunst der Gegenwart. S. 81 ff.

¹⁷⁰ И это считает нужным оговорить особо: *Idem.* Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst. Heidelberg, 1936. S. 152. (О Псевдорафаэле см.: *Frankl P.* The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries. Princeton, 1960. P. 271–278.)

¹⁷¹ *Idem.* Die bildende Kunst der Gegenwart. S. 9 f.; *Idem.* Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes und die Kunstgeschichte

начало культурного существования человека), равно как и долгие периоды кромешной тьмы, обращавшие людей к самопознанию, к исследованию, если так можно выразиться, ландшафтов души, отражающих некоторым образом и устройство мира в целом, способность к одинокому существованию как условие самостоятельного творчества, – все это человек воплотил в пейзажном искусстве. Изобразил *мир*, который и являлся для Стшиговски Богом. А это значит преодолел соблазн поместить в центр художественного творчества фигуру человека, отодвинул его или же раздвинул границы мира так, что человеческие фигурки попросту затерялись на его просторах.

Наоборот, все «дурное» искусство¹⁷² (равно как и «дурное» культурное сознание, его породившее) основано на обожествлении человека и его тела (оттого оно и Бога мыслит по образу и подобию человеческому; Стшиговски, впрочем, оставляет некоторое место в своей системе для гипотетического первоначального христианства, как чего-то позитивного¹⁷³). В изображении утрированно атлетичных фигур¹⁷⁴ он находит, прежде всего, выражение насилия, подчинения слабого сильному. В этом смысле «северный» Рембрандт, с его принципиально неклассическими, несовершенными телами, безусловно противопоставляется «южному» Рубенсу¹⁷⁵.

Однако враг номер один – гениальный и оттого еще более отвратительный для Стшиговски – Микеланджело¹⁷⁶, который как раз и воплощает абсолютно антипейзажное понимание искусства¹⁷⁷. Трудно поспорить, что в творчестве этого мастера пейзаж занимает ничтожно малое место. Что объясняет отчасти его решительный выбор в пользу скульптуры, а затем архитектуры, нежелание создавать станковые живописные произведения. Его рай – это пустыня с условно обозначенным единственным деревом (необходимым по сюжету); быть изгнанным оттуда – едва ли трагедия для героев Сикстинских фресок. Точно такой же культ тела и силы находит Стшиговски в римском искусстве, утратившем свою историческую связь с крайним Севером (искусство не могло возникнуть без этого северного опыта; следовательно, был он и у римлян, и у Микеланджело, но был ими основательно забыт).

der Zukunft: Die Forschung über Bildende Kunst als Erzieher (Eine Kampfschrift). Wien, 1941. S. 157.

¹⁷² Idem. Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises. Wien, 1941.

¹⁷³ Ibid. S. 204–205.

¹⁷⁴ Ibid. S. 184 f.

¹⁷⁵ Ibid. S. 127, 247 ff.

¹⁷⁶ Idem. Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst. S. 298–299.

¹⁷⁷ Idem. Die bildende Kunst der Gegenwart. S. 249–250.

Ученый делает, однако, исключение для греков – следуя давней традиции отделять их от Рима, даже противопоставлять ему. Отметим также давнюю тенденцию находить общность греческой культуры с какой-нибудь из современных несредиземноморских, так что можно даже обнаружить своеобразную «борьбу за греков», развернувшуюся меж разными народами центральной и северной Европы, при этом без сожаления отдавших римлян в качестве предков итальянцам. Не одни только немцы в Новое время претендовали на то, чтобы считаться истинными наследниками обитателей Эллады! Но именно как немец Стшиговски не может пожертвовать греками ради чистоты конструируемого им северного искусства. Кстати, именно эти его взгляды были восприняты и поддержаны в общем и целом, казалось бы, далеким от него Воррингером¹⁷⁸.

Далее Стшиговски находит пейзажность в скульптурных рельефах Парфенона, прежде всего в композициях его фронтонов¹⁷⁹. Именно там помещен столь важный для него мотив – восход солнца, т. е. наступление долгожданного полярного дня, равно как и такое расположение фигур (в частности мойр), которое позволяет говорить о принижении значения человеческого тела в пользу вовсе не группы тел (как будет потом в уже не классическом Пергамском алтаре), но пейзажа, опять-таки как изображения мира – *das Weltall*¹⁸⁰. Но это и есть тот самый феномен «некоммуникабельности» отдельных персонажей, что заметил у Сильвестра Щедрина Турчин; героям античного рельефа – по Стшиговски – и в самом деле незачем «коммуницировать» между собой, ведь они прислушиваются к *голосу мира*, покорны ему, готовы ему служить.

Собственно пейзажисты, в том числе и северные мастера, Стшиговски интересуют мало – так, в его системе не нашлось место П. Брейгелю ст. Весьма кратко упоминает он лишь пейзажи Рембрандта¹⁸¹, зато куда как более важной фигурой для него оказывается не оставивший чистых пейзажей Дюрер. Именно

¹⁷⁸ Worringer W. Griechentum und Gotik: Vom Weltreich des Hellenismus. München, 1928. S. 41–42.

¹⁷⁹ Strzygowski J. Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst. S. 142, 270; Idem. Das indogermanische Ahnenerbe. S. 23.

¹⁸⁰ Idem. Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst. S. 434, 467, 470.

¹⁸¹ Довольно наивное объяснение офорта с группой деревьев индоевропейским выражением скорби по утраченным матери и супруге (Idem. Rembrandt // Das Werden des Barock bei Raphael und Corregio. Strassburg, 1898. S. 122–123), которое можно было бы отнести на счет многочисленных перехлестов ученого, неожиданно хорошо коррелирует с анализом Яворской картины Т. Руссо «Аллея каштанов» (Лувр) (Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы. С. 99).

ему он посвящает свое главное исследование пейзажности в искусстве, где также дается блестящий иконологический анализ такого, казалось бы, второстепенного произведения немецкого искусства, как «Райский сад» безвестного мастера XV в., хранящийся во Франкфуртском музее (Штедель)¹⁸².

Автор очень тонко анализирует принципы построения пейзажных мотивов (в их числе фонов) в гравированных изображениях мадонн Дюрера, отыскивая в христианских убеждениях художника языческие реликты. Но замечательней всего его полемика с Вельфлиным по поводу главного (пожалуй, в оценке как того, так и другого исследователя) живописного произведения художника – изображения «Всех святых»¹⁸³ (Музей истории искусства, Вена). Вельфлин в своем рассказе об этой картине обнаруживает приверженность совершенно традиционному воззрению на пейзаж как порождение любования природой «во время вечерней прогулки»¹⁸⁴. Пейзаж для него это природа, способная привлечь человека, уставшего от существования в городской суете.

Стшиговски оспаривает в первую очередь время Явления – это не закат, но восход, только тогда такое и могло произойти! Ведь вместо мирной вечерней прогулки (конечно, естественнее гулять вечером после работы, а не ранним утром), во время которой художника посетила мысль о создании произведения, здесь подразумевается наступление Конца света, точнее, начало Царствия Божьего на Земле, только понятого Стшиговски, конечно, не в каноническом смысле. То, что Дюрер мог представить своим церковным заказчикам как визуальное пророчество, иллюстрацию того, что еще только ожидает мир, было в действительности воспоминанием о совершенно далеких временах, о жизни на Севере и ожидании солнца, приход которого художник изобразил. Так что частный, казалось бы, спор (возможный и перед другими картинами, изображающими, к примеру, солнце над горизонтом), утро или вечер показывает нам художник, в действительности, оказывается чем-то принципиально важным – это столкновение двух точек зрения на пейзаж. Согласно одной из них, пейзаж есть природа, и только (вечер, небо, свет). Согласно другой – изображение великого момента в жизни человечества, открытия себя и глубин своей души во время вынужденного пребывания на Крайнем Севере, преклонение перед величием мира.

¹⁸² *Strzygowski J.* Dürer und der nordische Schicksalshain: Eine Einführung in vergessene Bedeutungsvorstellungen. Heidelberg, 1937. S. 66–85.

¹⁸³ *Ibid.* S.15.

¹⁸⁴ *Wölfflin H.* Die Kunst A. Dürers. München, 1908. S. 166.

Кажется чем-то слишком простым отвергнуть теперь воззрения Стшиговски как не то чересчур наивные, не то политически некорректные¹⁸⁵, предпочитая им трезвый позитивизм всеми признанного, всем понятного швейцарца. Гораздо разумнее допустить мирное сосуществование различных точек зрения на то, чем является или что изображает пейзаж. И этих двух, и третьей, восходящей к Риглю, который, если бы довелось ему в этом споре участвовать, скорее всего, заметил бы недоуменно, что вечер или утро – феномены, лежащие на поверхности, серьезному ученому не интересные, тогда как в действительности Дюрер решал определенные проблемы, представимые антиномически, а главным предметом изображения в этой его картине, как и во всех остальных, было, конечно, пространство. Именно в таком ключе он рассуждал о Рембрандте¹⁸⁶.

Итак, желание изобразить, а точнее, освоить (архитектурное) пространство породило пейзаж как архитектурные декорации, где человек не нужен, но его удаление не носит концептуального характера. Пейзаж как высшее проявление отмеченной еще Воррингером радости по поводу способности изобразить органические формы и природные красоты создается путем (теперь уже принципиального) удаления людей. Пейзаж, изображающий мир, который всегда нечто большее нежели чувственно воспринимаемая вселенная (ибо многое в нем от наших чувств сокрыто), такой, как фронтоны Парфенона, требует сохранения людей при их *разделении*, запрещении им (как в «Гумне») делать что-либо, разговаривать между собой.

Вопреки Стшиговски высочайшим проявлением такого пейзажа стало искусство «южных» художников Пуссена и Клода, которые даже стремились поместить в свои пейзажные картины некое уникальное событие, но лишь для того, чтобы показать, насколько величие этого события на фоне картины мира ничтожно. Полагаю все же, что истоки такого искусства следует искать на Севере, в творчестве мастеров раннего нидерландского Возрождения и у немцев, включая Дюрера (и Грюневальда), но исключая Альтдорфера, с которого действительно начинается другой, чистый пейзаж. Пейзаж-пространство стал

¹⁸⁵ Отметим, что в полном согласии с его теориями в нацистской Германии (властям которой он симпатизировал) восторжествовало «искусство силы» (*Machtkunst*) Микеланджело (А. Брекер), вовсе не Рембрандта – фигура, не пейзаж!

¹⁸⁶ См.: *Riegl A. Holländische Gruppenporträt // Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien.*

уделом итальянских мастеров ведуты, сохранивших верность городу в эпоху, когда на их земле творили два великих француза, в творчестве которых архитектура никогда не занимала столь большого места, как у их итальянских коллег.

Как же обстояло дело в XIX в.? Отрешившись пока от проблем, непосредственно связанных с русским искусством (ведь магистральная линия развития пейзажного жанра пролегла, очевидно, в стороне от него), отметим, что история с несостоявшимся изображением Жанны д'Арк Т. Руссо говорит в пользу безусловного преобладания в искусстве этого времени «природного», или чистого, пейзажа, созданного когда-то Альтдорфером, достигшим вершины своего развития в искусстве Голландии XVII в. и обретшим второе дыхание два века спустя. Именно под знаком удаления каких-либо фигур из картины и отказа от сюжетности проходила эволюция творчества крупнейших пейзажистов XIX столетия – Тернера и Коро, а третий великий мастер пейзажа – Констебль вроде бы с самого начала не испытывал потребности в помещении человека в природные виды, несмотря на то, что в предшествующий период развитие пейзажа в его стране происходило в рамках портретного жанра (Гейнсборо) (если, конечно, мы вслед за Кантом не признаем близость садово-паркового искусства живописи и не будем искать истоки успехов английских пейзажистов в английских же садах).

Следующий шаг принадлежит уже импрессионистам, точнее тем из них, кто площадкой для своих экспериментов выбрал именно этот жанр. Можно заметить, что самый радикальный экспериментатор из них – Моне, по существу, продолжил начатое Тернером (в его самых последних, самых смелых работах), т. е. совершил нечто, не укладывающееся в вышеизложенные схемы. Что неудивительно, ведь речь идет о зарождении Современного искусства, отрицающего и ниспровергающего в числе прочего традиционные жанровые схемы. В поздних работах того и другого мастера из пейзажных мотивов (море у Тернера, пруды, заболоченные водоемы у Моне – в том и другом случае нечто связанное с водной стихией) рождается практически абстрактное искусство¹⁸⁷, и происходит это путем последовательного отказа от какой бы то ни было

¹⁸⁷ Рискну предположить, что выход в абстракцию не был исключен и у русских художников. По крайней мере, картина Саврасова «Закат над болотом» (ГРМ) содержит отдаленный намек на предельный лаконизм изображения при утрированности основного эффекта освещения, за которым можно усмотреть крошечный шаг в сторону авангарда. Наоборот, рассчитывавший всецело на внешний эффект Куинджи далек от этого.

сюжетной привязки, способной обязать художника к точности, конкретности, узнаваемости.

Собственно этот путь и описан у Бенуа, не отделяющего пейзаж от натюрморта, а потому не видящего никаких революционных изменений в переносе центра художественных интересов из одного жанра в другой (что подробно исследует Федоров-Давыдов). От пейзажа к абстракции, когда «художники уйдут окончательно в себя, закроют сам вид на внешний мир, пожелав сосредоточить все внимание на игру форм и красок» (Стасов). Думаю, Бенуа не имеет в виду каких-либо явлений современной ему художественной жизни, более того, определенный консерватизм позволяет ему в таких чисто гипотетических конструкциях, во-первых, обойтись без отсылок к конкретным произведениям; во-вторых, и без знания этих произведений довольно точно предсказать дальнейшие пути развития искусства.

Федоров-Давыдов, напомню, надеется, что «натюрмортизм», тем более абстракция, окажутся лишь временным соблазном искусства, от которых оно вернется в конце концов к пейзажу. И это действительно произошло в советской живописи середины XX в., пускай, что бы ни писал апологет этого жанра Федоров-Давыдов¹⁸⁸, все же (не вполне идейный) пейзаж не занял в ней (как и в Германии при Гитлере) центрального положения. Но, как мы понимаем теперь, это означало только, что в тот период русское советское искусство оказалось вновь в стороне от основных путей развития живописи, на которые оно в начале XX в. с таким трудом вышло.

А что же Стшиговски¹⁸⁹? Его положение еще сложнее, ведь принятый им в качестве идеала мистический пейзаж занял в современном искусстве совершенно ничтожное и, как отмечалось выше, маргинальное положение. Ни «прогрессивный» авангард, ни консервативное искусство тоталитарных режимов в нем не нуждалось. По сути, последний сколько-нибудь серьезный художник, к творчеству которого мог апеллировать исследователь, Беклин, опять-таки не сумевший добиться для пейзажа даже в рамках символизма в творчестве близких ему

¹⁸⁸ Федоров-Давыдов А. А. Советский пейзаж. С. 4 и далее.

¹⁸⁹ Среди русских авторов ближе всего к Стшиговски оказывается, пожалуй, Я. А. Тугендхольд. Правда, его герой не Беклин, а Гоген, который «один <...> постиг природу, как живой организм, имеющий свою собственную душу, лежащую по ту сторону человеческого Добра и Зла <...>» (Тугендхольд Я. А. Проблемы и характеристики: Сборник художественных критических статей. Пг., 1915. С. 37). Впрочем, «мистически-символическим» образом толкует он и другой жанр – натюрморт (Там же. С. 59 и далее).

мастеров доминирующего положения. Ибо гораздо проще делать *символически нагруженными* (какой бы смысл мы в слово «символ» здесь ни вкладывали) фигуры, нежели их пейзажное окружение. Но не вина ученого, что начало модернизма спутало все карты исследователям классического искусства, радикальное обновление которого, начавшееся как раз тогда, предполагало отказ от традиционной системы жанров, поэтому творчество наиболее оригинальных мастеров XIX в. принесло разрушение пейзажа – но не в пользу портрета, как того желал Стасов, а абстрактного искусства, со всеми из него вытекающими более поздними явлениями. Именно в нем оказалась возможной и самая полная реализация потребности в мистическом начале творчества, как хорошо видно из произведений Мондриана, Кандинского или Клее. Особенно Мондриана, начинавшего как пейзажист.

С другой стороны, если пейзаж как изображение мира, а равным образом и пейзаж-любование природными красотами в XX в. были обречены выродиться в салон и китч, архитектурный пейзаж, или пейзаж-пространство, не утратил если не актуальности, то хотя бы возможности продления своего существования. Дело в том, что, несмотря ни на какие достижения абстрактного искусства, проблема передачи третьего измерения никоим образом не была снята с повестки дня и в авангарде тоже – по всей видимости, она будет актуальна до тех пор, пока существует архитектура как вид искусства (несмотря на, видимо, окончательное исчезновение *плоскости холста*). Опять же следует вспомнить архитектурные фантазии XX в., более того, то, какую прежде немислимую роль стали играть «бумажные» произведения. Выходом в пространство (в том числе архитектурное пространство музея) стали инсталляции, кинетические объекты. Свое пространство появилось у кинематографа и видеоарта (что и предсказывал Стасов). Но и гораздо более традиционные архитектурные картины Дж. де Кирико никак нельзя отнести к сфере маргинального, а ведь в пределах живописи в узком смысле этого слова, кажется, лишь ему одному удалось сохранить пейзаж для актуального искусства.

Впрочем, такое проникновение на территорию XX в. было необходимо здесь лишь для придания завершенности рассуждениям о пейзаже – это такое же отклонение от основной темы, как поиски истоков пейзажа в искусстве Возрождения. Нас главным образом должно интересовать русское искусство классической эпохи, т. е. исключая XX в. вообще и, конечно, авангард, в частности. Но необходимо еще раз повторить: пейзаж не пошел по пути, предсказанному ему столь многи-

ми теоретиками, желавшими его сохранения (как желал сохранения портрета Стасов) – и вообще сохранения многих художественных традиций, в действительности, объективно изживших себя – потому принимавшими желаемое за действительное. XIX век стал временем прощания с пейзажем в его трех традиционных ипостасях, из которых в следующую эпоху уцелела лишь одна – пейзаж-пространство.

Мы уже могли видеть, сколь большую роль сыграл в русском искусстве именно такой пейзаж, пускай роль эту многие были склонны игнорировать. Сначала в XVIII в. вообще практически любой пейзаж был *архитектурным*, затем при создании «истинно русского» пейзажа Венециановым именно изображение архитектуры, более того, интерьерная картина послужила своего рода противовесом от увлечения итальянскими видами. В самом деле, южное солнце или южный климат, избавляющий от необходимости изображать нелюбимый Брюлловым и иже с ним снег, не говоря уже о пышной южной растительности, – все это отступает на второй план при изображении архитектуры, тем более, если кто-то стремится всецело подчинить картину архитектурным законам, а это и предполагает интерьерность, к которой шел Гране.

Конечно, смысл распространения интерьеров в искусстве XIX в. включая скромные комнаты и даже служебные постройки, такие как гумно, не может быть сведен к одному лишь желанию уйти от географической привязки пейзажа (словно бы прячась в комнате от непогоды) – и то ведь желание такое было кратковременным. Как уже отмечалось, освоив передачу среднерусских природных видов, художники уходят и от архитектуры, и от внутренних пространств. Тем не менее, важен и сам этот момент обращения к интерьеру, и то, как повлияло развитие техники изображения пространства на другие русские жанры, прежде всего, бытовой жанр и картину-событие (вроде «Не ждали» (ГТГ)). Впрочем, о подобных картинах нам еще представится случай поговорить в следующем разделе.

Пока же остановим свое внимание именно на интерьерах. «Русские комнаты»¹⁹⁰ – так называлась выставка 1908 г., на которой были представлены, по существу, все ныне признанные классическими художники, до Федотова включительно. Речь при этом не шла ни о воспроизведении убранства русских интерьеров, ни о каком-то особом внимании к их изображению в

¹⁹⁰ См.: *Маковский С. К.* Русские комнаты // Старые годы. 1908. Ноябрь–декабрь. С. 735–736.

картинах, конечно, только XIX в., ибо предшествующее столетие интерьеров не знало (не считая архитектурных проектов). И все же название такое не кажется случайным – интерес к старинному русскому искусству в начале XX в. и со стороны коллекционеров, и со стороны первых исследователей – это в общем-то попытка восстановить былую целостность быта, вернуться в комнаты, как казалось, навсегда утраченные. И пространство города тоже немало занимает этих любителей – ведь начинается изучение архитектуры именно с точки зрения целостных городских ансамблей, к чему древнерусское зодчество повода не давало, потому в центре внимания ученых начала XX в. оказался Петербург.

В принципе, такой подход кажется более конструктивным: рассмотрение произведений старого русского искусства в первую очередь как элементов убранства комнат – неважно, насколько архитектурно интересных, столичных, провинциальных или сельских, хижин или дворцов, – нежели предаваться фантазиям о «великих русских художниках», отыскивая черты гениальности в каждом потемневшем от времени портрете либо монументализируя в репродукциях с порой двукратным увеличением скромные картинки Венецианова и Федотова, написанные вовсе не для Михайловского дворца, в залах которого они, по правде сказать, теряются. Сказанное имеет непосредственное отношение к заявленной в самом начале исследования цели *радикальной переоценки ценностей* – как уже говорилось не раз, в настоящее время едва ли осуществимой. Можно только пожалеть, что со времен «Столицы и усадьбы» и «Русских комнат» отношение к русскому искусству XVIII–XIX вв. столь сильно изменилось, что ему уделяли затем так много внимания в ущерб познанию действительно важных закономерностей классического искусства. Но в данный момент меня интересует другой аспект, именно: изображение интерьеров, не их украшение (в том числе картинами).

Вот какие интересные соображения можно найти по поводу интерьерной живописи в уже цитировавшейся книге Турчина о русском романтизме. «В кругу школы Венецианова свет стал мотивом бытовым, мотивом вечерней жизни в доме, когда слабый огонек сближает людей, группируя их вокруг себя, придавая обжитость и духовность интимному миру, границы которого равны длине луча, гаснущего в темноте»¹⁹¹. С ним хорошо коррелирует высказывание другого исследователя: «<...> Интерьер, возникнув как учебная задача, как своеобразный урок перспективы, как ветвь видописи, получил эстети-

¹⁹¹ Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. С. 462.

ческое оправдание и обоснование, совпал с идеями домашнего очага и перенес в живопись <...> культуру быта <...>¹⁹²

Кажется, Турчин рассуждает о голландском искусстве, точнее о Рембрандте, с его совершенно удивительным переживанием искусственного освещения, придающим смутно различимым очертаниям интерьеров скорее уж и в правду ощущение уюта и теплоты, присущее поздним картинам художника (самая знаменитая и посвящена *возвращению домой*), нежели то нездоровое, пугающее, что находил в придуманной им «темной комнате» Стасов. Было ли в русском искусстве нечто подобное – именно такое изображение «вечерней жизни в доме, когда слабый огонек сближает людей»? Пожалуй, нет. Ей понятнее светлые голландские интерьеры – вплоть до Вермеера, сходство с которым можно отыскать не только у Гране, но и – как ни кощунственно это прозвучит – в загадочном «Отражении в зеркале». Не случайно Венецианов уходит от Рембрандта к Гране, пускай в той единственной картине француза, которую он видел, да и в большинстве других произведений присутствует иной свет – вовсе не камерный и не домашний (а пожалуй, пугающий свет тюрем Пиранези). Венецианову удастся перевести все это на язык малых голландцев, о влиянии которых он нигде и никогда не говорил, но к которым неизбежно должен был обратиться, перейдя из величественных дворцовых зал в скромные комнаты. Впрочем, возможно, влияние живописцев былых времен здесь и не следует чересчур акцентировать. Правильнее вспомнить не столь часто произносимое в связи с нашим искусством слово «бидермайер», указывая на самый очевидный источник влияния.

Что до вечерних сцен, то их мы впервые обнаружим у другого художника – Федотова, и то лишь под конец («Игроки» – Киевский национальный музей русского искусства; «Анкор, еще анкор!» – ГТГ), ничего уютного в них как раз не будет. Федотов идет по более простому пути, используя темноту там, где требуется некий антураж для чего-то пугающе мрачного; следуя логике, согласно которой темнота естественно вызывает первобытный ужас. Оживить тьму, очеловечить ее, заставить людей перестать ее бояться оказалось по силам лишь голландскому гению, у которого если и появляется в таких картинах нечто трагическое, то оно никоим образом не предполагает чувства страха, т. е. неопределенности, томительного ожидания, ибо, как в «Блудном сыне», все самое ужасное *уже случилось* и бояться

¹⁹² *Сарабьянов Д. В.* П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х гг. XIX в. С. 36.

больше нечего. Это всегда грусть или даже глубокая скорбь, но не ужас, не мрак, не чувство абсурда, как у позднего Федотова.

Но обращаясь вновь к теме интерьеров в русском искусстве, я хотел бы увидеть в них парадоксальное сближение двух жанров, в моей системе друг другу противостоящих, – пейзажа и натюрморта. Ибо договорившись считать всякое изображение архитектуры пейзажем, в силу превосходства по отношению к человеческой фигуре (фигурам), мы не можем не заметить, однако: именно в интерьерах дистанция между человеком и архитектурой сокращается таким образом, что может найтись место уже не только человеческому измерению, но и тому, что *под ним* – микромиру окружающих человека предметов¹⁹³. Так что можно не только поместить рассказ об интерьерах в русском искусстве в сочинение, посвященное истокам натюрморта в России, но и вообще считать интерьер чем-то промежуточным, в конечном итоге к натюрморту приводящим. Или, по крайней мере, речь здесь может идти о присутствующей в интерьерах *натюрмортности*.

Если надо подчеркнуть революционный (т. е. антиакадемический) характер творчества Венецианова и Федотова, почему бы не присвоить Федотову звание «отца русского натюрморта», подобно тому как первым русским пейзажистом и в самом деле можно считать Венецианова. Очевидно, что в картинах Федотова предметы играют большую роль, нежели у Венецианова, хотя, с другой стороны, как раз в системе преподавания Венецианова¹⁹⁴ постановки натюрмортов занима-

¹⁹³ Ср.: «Как парадоксально это ни звучит, натюрморт – высшее проявление предметной живописи – входит в нее через пейзажное восприятие мира» (Болотина И. С. Проблемы русского и советского натюрморта. С. 136). И далее: «<...> важна для этих живописцев не столько вещная, предметная неповторимость, интимная жизнь вещей, сколько жизнь пространства, в которое входят предметы <...> Предметы – как бы сгустки пространства, живущие его жизнью» (Там же. С. 137). И так, из пейзажа-пространства может родиться натюрморт путем сгущения отдельных его частей (мест?). О том же Сарабьянов: «<...> Натюрмортность не была в русской живописи категорией исторической. Она возникла как следствие тяготения Венецианова и его учеников <...> к миру простых вещей, к предметной повседневности. Открытие обыденного мира дало вспышку натюрморта» (Сарабьянов Д. В. П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х гг. XIX в. С. 35–36). Но где эта вспышка, и кто видел большое число чистых натюрмортов, созданных хотя бы венециановскими учениками, не говоря уж о других?

¹⁹⁴ См. у Сарабьянова: «У Щедрина господствует пространственная концепция живописи <...> У Венецианова господствует предметная концепция. Даже пространство у него опредмечивается, конкретизируясь в световом движении <...>» (Там же. С. 35).

ли необычно большое (по тогдашним академическим меркам) место¹⁹⁵. Но группировки предметов для него лишь средство обучения, тогда как активная их роль в картинах Федотова – прямое следствие повествовательности произведений, что в терминологии Федорова-Давыдова, вне всякого сомнения, называлось бы живописью *рассказа*, а не *показа*. Стало быть, согласно все тому же автору, живопись противна пейзажу и пейзажности. Добавим, к тому же, и общеизвестный факт урбанистического характера творчества Федотова¹⁹⁶.

Болотина пишет: «Никогда еще в русской живописи не было столько вещей, как у Федотова, неисчерпаемо разнообразных, воссозданных во всей красоте и правде характера. Федотов любил вещи, как любил окружающий быт <...>»¹⁹⁷ То же сказано (другим автором) о передвижниках (с важным уточнением в конце): «<...> Никогда еще в русском искусстве не отражалось такое разнообразие предметного мира <...> другое дело, что художников интересует в это время преимущественно информативная функция вещей <...>»¹⁹⁸ То есть опять же *рассказ*¹⁹⁹. Продолжая разговор о вещи в картинах передвижников, можно привести и такую цитату: «Мы видели

¹⁹⁵ Не лишне вспомнить пересказ Мокрицким истории «преображения» Венецианова после встречи с картиной Гране: Венецианов наконец понял, что надо изображать человека так же просто, как стул, т. е. «натюрмортно» (См.: Венецианов А. Г. Статьи. Письма. Современники о художнике. С. 250). Один из исследователей, заметив отличие текста Мокрицкого от рассказа самого Венецианова, заявил, что Мокрицкий *вульгаризировал* эту историю (Алексеева Т. В. Художники школы Венецианова. М., 1958. С. 5).

¹⁹⁶ Сарабьянов подметил отказ Федотова от глубинных построений, способных повредить повествовательности, требующей развития композиции вширь (майор в известной картине стоит за дверью, но эта, другая, комната находится не в глубине, а сбоку) (Там же. С. 40).

¹⁹⁷ Болотина И. С. Проблемы русского и советского натюрморта. С. 101–102.

¹⁹⁸ Володарский В. М. Русский натюрморт XVIII – начала XX в. // Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX в. (б. п.)

¹⁹⁹ Ср.: «Отдельные предметы, словно буквы, соединяются в слова, а их сочетания – в связные тексты, в пространный рассказ <...>» (Кирсанова Р. [М.] П. А. Федотов (1815–1852): Комментарий к живописному тексту. М., 2006. С. 105). «Складывается впечатление, что предметы по-своему рассказывают историю каждого персонажа: с чего она началась и чем закончилась» (Там же. С. 113). О том же, но с несколько иной точки зрения: «Рассматривая жанровые сцены, зритель всегда ощущает себя словно в театре, оказываясь созерцателем некоторого действия. Поэтому в жанровой живописи все предметы начинают выполнять функции театрального реквизита <...>» (Там же. С. 51).



Ил. 7. П. А. Федотов. Сепия «Старость художника, женившегося без приданого...» (1846–1847). Фрагмент

на нашем примере натюрморта, как даже вещь, предмет, видоизменяются у передвижников, становятся из “одухотворенного действующего лица” чем-то сопровождающим, превращаясь, как сказали бы немцы, в какую-то *Nebensache* <...> Отсюда, собственно, один шаг до полного исключения “выразительной вещи” из картины»²⁰⁰.

(Можно также сопоставить стремление Федотова, с одной, и многих передвижников – с другой стороны – к точному воспроизведению тех предметов, которые, по их мнению, идеально могли охарактеризовать место действия (у передвижников еще и время), передавая дух какой-то другой, исторической эпохи; к тщательным поиску и подбору «подлинных» предме-

тов, что можно сравнить с поиском исполнителей на ту или иную роль в картине, поиском натурщиков. Как не сразу удавалось «найти» Сурикову Меншикова или боярыню Морозову, точно так же искал он исторически правильный реквизит для своих полотен²⁰¹. Тем же занимался, например, при создании известной картины на сюжет из украинской истории Репин²⁰². Но и Федотов долго не мог найти люстру для «Свадьбы майора»²⁰³ (ГТГ, ГРМ), вместе с тем не считал возможным придумать ее, т. е. создать самому то, что должно было существовать помимо его воли, созданное *самой жизнью*. Он и комнаты для своих картин тщательно подбирал, буквально обманом проникая в чужие дома, дабы найти подходящую натуру, что, конечно же, напоминает изнурительные скитания пейзажиста в поисках какого-нибудь эффектного вида. Академисты, конечно же, работали по-другому, не заботясь об

²⁰⁰ Греч А. И. Наследие Федотова в живописи передвижников // Искусство (ГАХН). 1928. Т. 4. № 3–4. С. 65.

²⁰¹ Волошин М. А. Суриков. Л., 1985. С. 100, 122.

²⁰² См. : Чуковский К. Илья Репин. М., 1983. С. 47.

²⁰³ Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 191 и далее.

исторической, тем более бытовой достоверности. Но и мучительные поиски Иванова носили иной характер.)

Все это приводится за неимением лучшего материала для построения истории русского натюрморта классической эпохи, ведь всякий разговор о жанрах в отечественном искусстве следует начинать с отмечавшегося уже неоднократно перекося в сторону пейзажа, равно как и загадочной недоразвитости натюрморта, следствием чего стало элементарное отсутствие чистого натюрморта в творчестве крупнейших живописцев (редчайшие исключения поистине лишь подтверждают правило). Вот и интерьер вообще и его развитие в творчестве как Федотова, так и передвижников – но, естественно, передвижников непейзажистов, в частности, становится основным предметом изучения и научных интересов, коль скоро все-таки нужно отыскать натюрморт в русском искусстве.

Так, если у Венецианова все-таки есть пейзажи, то натюрморты в чистом виде в творчестве Федотова не просто отсутствуют, они здесь, поистине, непредставимы. Ибо если обрезать края всякой его картины, частью которой оказывается натюрморт, оставив только *группировку вещей на столе*, это будет более всего похоже на комментарий без текста, или как предваряющая спектакль пантомима без самого спектакля. Конечно, Федотов и не думал писать натюрморты.

Что ж, если в картинах Федотова натюрморт появляется безо всякой живописной необходимости, только как дополнение к основному изображению, – а при повествовательном характере полотна такой комментарий просто необходим (как в «Завтраке аристократа» (ГТГ), где «завтрак»²⁰⁴ собственно и есть натюрморт) – быть может, больше шансов для его обособления можно отыскать в чуждых повествования (и морализма) картинах школы Венецианова? Отчего в работе Сороки «Кабинет в Островках», к примеру, так подчеркнут и выделен натюрморт на столе да и стол этот так навязчиво придвинут к зрителю? Тут появляется даже некоторая таинственность, еще более заметная в «Отражении». Но подобного рода натюрморты в творчестве венециановцев редки; ненужные в качестве комментария к происходящему (ибо ничего не происходит), они, как правило, ими и не используются.

Вопрос, отчего натюрморт так у нас и не сложился, точнее, отчего его появление совпало с окончанием классического ис-

²⁰⁴ Не будем забывать, что такое название картины принадлежит не Федотову.

кусства, возможно, даже нанесло ему последний удар, остается без ответа, если мы (как, например, и Болотина) историю русского натюрморта в XVIII–XIX вв. будем рассматривать как долгую, но скудную на сколько-нибудь интересные произведения предысторию натюрморта эпохи авангарда. Но исследуя натюрморт в России, всякий автор должен, конечно, не только предаваться мучительному выяснению причин его длительного отсутствия, но и проделать нечто вроде каталогизации тех редких случаев, когда натюрморт появляется хоть где-нибудь в картине, пускай такой анализ и повредил бы целостности любого серьезного произведения. И тогда натюрморт окажется ровесником пейзажа – только если в поисках пейзажа придется обратиться к гравюре, натюрморт можно будет найти в другом жанре живописи. Речь о портрете.

«Даже натюрморт <...> имел свои практические корни в Петровской эпохе. Он был своеобразным фокусом <...> свидетельством способности человеческого знания предмета, мог найти себе место в коллекции раритетов <...>»²⁰⁵ Верно ли это утверждение? Знаем ли мы примеры таких «натюрмортов из кунсткамеры», аналогов «Мужика с тараканом»? Пожалуй, что нет. Первый натюрморт в портрете, вообще первый натюрморт в русском искусстве, никаких раритетов не демонстрирует – речь о всего лишь накрытом столе, сопровождающем изображение некоего Василькова из Преображенской серии (ГРМ).

Значение данного натюрморта (чисто формальное? Или все же повествовательно-морализирующее – упрек портретируемого в алкоголизме?) нас сейчас не интересует. Важнее отметить то место, которое занимает в портрете такая предметная группа. Рядом с человеком, более того, у самого его лица изображены некие вещи, сгруппированные не где-то в пустоте, но включенные определенным образом в реальное пространство картины. Для них требуется собственная «микросцена», подмости, функцию которых в *портрете с натюрмортом* традиционно берет на себя *стол*. Так было и в величайших произведениях живописи былых времен. Это же происходит и в одном из первых русских портретов, неизвестный создатель которого пожелал зачем-то включить в картину помимо главного героя еще и предметы.

«Натюрморт понемногу начинает перебираться с пола, со стены, где он раньше влачил свое существование, на стол,

²⁰⁵ Сарабьянов Д. В. П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х гг. XIX в. С. 33.

²⁰⁶ Виннер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. С. 276–277.

в непосредственное общение с человеком»²⁰⁶ – так совершенно справедливо характеризует начало этого жанра Виппер. Правда, не вполне понятно, что за существование влачил натюрморт на полу или стенах – скорее там могли находиться отдельные предметы (как в произведениях Гуго ван дер Гуса), из которых затем на столе и будет собран полноценный натюрморт. Достаточно вспомнить роль, которую играет поверхность стола в богатых вещами портретах Г. Гольбейна мл., но равным образом в картинах иного рода у Караваджо, чтобы понять: для превращения в самостоятельный жанр натюрморт должен был завоевать именно это место в интерьере. Со столами мы имеем дело и у Федотова, и у Сороки²⁰⁷.

Здесь допустимо некоторое отступление, ибо, хотя и возможно ограничиться простой констатацией той (в общем-то служебной, технической) роли, которую сыграл в обособлении натюрморта стол, по моему мнению, не следует упускать такой возможности отыскать в чем-то на первый взгляд донельзя простом некие потаенные смыслы. Я не случайно прибегнул выше к метафоре сцены.

Почти в самом начале своего исследования натюрморта Виппер приводит еще один (краткий) вариант систематизации жанров, который я еще не упоминал: «<...> Картину можно сравнить со сценой, подмостками. Подобно сцене, она имеет кулисы – пейзаж и рампу – натюрморт. Самые же подмостки предназначены только для человека»²⁰⁸. Я преднамеренно опустил первое слово в этом предложении – «античную», ибо не понимаю, что специфически античного в описываемом явлении. Но говорить о *картине* применительно к античности вообще довольно проблематично, а только вполне сложившаяся классическая картина допускает подобные обобщения, да и в принципе позволяет говорить о жанрах в их традиционном понимании.

Итак, Виппер отводит место жанрам с помощью метафоры театральных подмостков. Пейзаж в таком случае оказывается у нас декорацией без актеров, о чем уже шла речь – это чистый

²⁰⁷ И в своем единственном натюрморте А. А. Иванов раскладывает отрезки материала на столе.

²⁰⁸ Там же. С. 173.

²⁰⁹ Ср.: «Рассматривая жанровые сцены, зритель всегда ощущает себя словно в театре, оказываясь созерцателем некоторого действия. Поэтому в жанровой живописи все предметы начинают выполнять функции театрального реквизита <...>» (*Кирсанова Р. П. А. Федотов. С. 51*).

пейзаж А. Альтдорфера. Что же такое натюрморт – не более чем бутафория, реквизит²⁰⁹? Едва ли. Мы можем найти ему более достойное место, если немного расширим эту метафору, т. е. попытаемся найти в мире театра какую-то такую разновидность, где стол или некий его аналог становится своего рода основой для сотворения целого маленького мира, сценой для актеров-предметов²¹⁰. Очевидно, таков кукольный театр²¹¹. Стало быть, сущность натюрморта может сводиться не к уничтожению всякого действия, а с ним и повествования – ибо реквизит в театре, конечно же, ролей не играет – но к передаче его другим, весьма специфическим актерам – куклам.

Кто же первым изобразил такой «мир кукол», заложив тем самым основы натюрморта? По всей видимости, П. Брейгель ст., который, по словам Виппера, «сумел раскрыть трагическую бездну человеческой беспомощности, кукольную трагедию человеко-вещи»²¹². После того как Зедльмайром было осуществлено исследование сущности творчества великого художника²¹³, можно было бы и не приводить такую цитату, не получающую у нашего исследователя далее никакого развития, если бы не тот факт, что он на 10 лет опередил австрийского коллегу. Мне кажется, если заглянуть немного вглубь веков, точнее десятилетий, предшествовавших появлению феномена Брейгеля, то его «вещизм» мог бы получить объяснение в своеобразной дискретности искусства раннего Возрождения, точнее дискретности его картины мира, ведь художникам и северным и южным долго не удавалось примирить фигуру и фон, а также связать отдельные фигуры в последовательную композицию. Так что нечто «вещное» или даже кукольное нетрудно отыскать во всей живописи XIII–XV вв. (вспомним ранние изображения архитектуры даже у Джотто, очень похожие

²¹⁰ Ср.: «Предметные группы выносятся здесь на передний план <...> вещи солируют <...>» (Болотина И. С. Проблемы русского и советского натюрморта. С. 72).

²¹¹ Ср.: Алленов М. М. Павел Федотов. М., 2000. С. 13–14. Найдется масса параллелей, особенно если сопоставлять картину не с театром кукол вообще, а с определенной его традиционной формой – вертепом. Как тут не вспомнить рекомендацию, данную Бруни Репину, – создавать макет картин с передвижными фигурками, который имел бы вид вертепа. Федотов действительно именно так пытался *сочинить* композицию одной из своих картин.

²¹² *Vinner B. P.* Проблема и развитие натюрморта. С. 336. А вот на каком основании Виппер Веласкеса называет «великим натюрмортистом» (Там же. С. 343.), непонятно.

²¹³ *Sedlmayr H.* Die «Macchia» Bruegels // *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Neue Folge.* 8. (1934) S. 137–159.

на кукольные домики), особенно учитывая искусственность цветовых решений и отсутствие воздушной перспективы.

Но именно в те времена, когда сначала Леонардо, с его сфуммато, а затем Рафаэль, с его изысканными композиционными решениями, наконец, венецианские колористы преодолели такую разобщенность, появился художник-консерватор, не только не принявший этих достижений современного ему (южного) искусства, но и длительное время концептуализировавший собственную неспособность к достижению скоординированности в картинах, тот самый, отмеченный еще в первом разделе полицентризм. Эту свою, вероятно, изначальную слабость П. Брейгель ст. блестяще преодолел в пейзажах. Собственно этот жанр и стал для художника спасением, восстановив для него «дней связующую нить». Натюрмортность в таком смысле становится тем злом, спасение от которой художник (не он один) находит на противоположном полюсе жанровой системы. Именно в природе (а его пейзажные картины, конечно же, о природе, не о мире или пространстве) он находит людей, не кукол, даже не актеров в масках (как правило, гротескно-комических). Но большая часть его картин принадлежит все-таки сфере театра кукол.

Назвать их натюрмортами в прямом смысле слова, конечно, нельзя. Как нельзя и утверждать, что натюрморт именно об этом – о «трагедии человеко-вещи». Но он лишен всякой трагичности (за редкими исключениями, вроде «Ската» Ж.-Б.-С. Шардена – Лувр) или драматургии именно потому, что в нем просто вещи, а не человеко-вещи, как бы куклы вне спектакля, не оживленные рукой кукловода, а просто сложенные на столе. П. Брейгель ст. может быть интересен как в известном смысле мастер антинатюрмортный, т. е. доведший принцип натюрмортности до абсурда или же использовавший его не по назначению, словно злой волшебник, уменьшив человека, заставил бы его жить на столе среди предметов. Вновь отмечу, что только пейзаж развеял в творчестве Брейгеля эти злые чары. Брейгель нашел ту зону в системе жанров искусства, которая не позволяет превращать людей в предметы. Выйдя на свежий воздух, он дал вздохнуть свободно и нам, зрителям.

Но возможен и другой вариант нарушения гармоничных взаимоотношений человека и вещи (место которой – на рабочем столе *подле* человека). Его дал нам тот основоположник натюрморта, которому в книге Виппера места вовсе не нашлось (что поистине необъяснимо), – это самый причудливый портретист в истории, но все же именно *портретист* – Дж. Арчимбольдо. В то время как другие мастера портретного

жанра все больше внимания уделяли окружающему портретируемого предметному миру – отражению его мыслей и деяний, этот художник попытался слить человеческое лицо и вещь, достойную находиться где-то рядом, но не соединяться с человеком. Конечно, за исключением экстравагантного императора Рудольфа, кажется, никто не пожелал быть изображенным таким образом, так что в лучшем случае Арчимбольдо мог показывать некие типы людей («Повар» – Национальная галерея, Стокгольм; «Юрист» – Грипсхольм; «Библиотекарь» – Скукло-стер) либо аллегории. Возможно ли при таком вещественном подходе портретное сходство, да и вообще какое бы то ни было разнообразие, или творчество такого мастера может быстро выродиться в затянувшуюся шутку, анекдот, рассказанный несколько раз и потому уже не смешной?

Пожалуй, как портретист Арчимбольдо терпит фиаско, его картины перестают быть портретами по существу, хотя и остаются ими по форме. Но теряя один жанр, он находит другой, открывая таинственную притягательность, даже обаяние таких *произвольных комбинаций предметов*, загадочность подчинения вещей и явлений природы (птицы, фрукты, цветы) человеческой воли. Его картины потому и не вырождаются в курьезные экспонаты кунсткамеры, что такое парадоксальное сочетание несочетаемого находит свое оправдание в уже назревающем, но еще не явившемся миру в чистом виде новом жанре искусства – натюрморте. Отметим также искусное использование художником темного фона, на котором столь эффектно полупризрачно мерцают натюрмортные элементы, цветы и фрукты. Хотя и нет правила писать натюрморты непременно «в темноте», скажем, один из первых чистых натюрмортов, «Корзина с фруктами» Караваджо²¹⁴, (Амброзиана, Милан) написана на светлом фоне (видимо, в подражание

²¹⁴ Отмечу отсутствие разбора и этой картины у Виппера, хотя он и упоминает натюрморты Караваджо, отмечая, что тот писал эти работы как бы не по своей воле. (См.: *Vinner B. P.* Проблема и развитие натюрморта. С. 311.) Самый первый из дошедших до нас натюрмортов – цветы в вазе Мемлинга (Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид) – автор мог и не знать.

²¹⁵ Если задуматься, то светлый фон, типичный для натюрмортов переходного от классики к авангарду времени, более подходит этому жанру, соответствуя обстановке столовой комнаты с белой скатертью и хорошей освещенностью. При взгляде на простую утварь представляешь себе, прежде всего, завтрак, не ужин, но и букеты цветов как-то странно выглядят в полумраке или темноте. Конечно, темный фон – условность, а вовсе не реальная тьма.

древнеримским натюрмортам²¹⁵). Многие шедевры этого жанра (как и вообще шедевры классического искусства) писаны светлым по темному²¹⁶, отчего цветы и фрукты немного напоминают звезды в ночном небе.

Какое, однако, отношение может иметь этот живописец к «театру Брейгеля» – художника, несравненно более крупного? Но разве не на куклы более всего похожи его герои? Или еще на таинственные механизмы, обретающие жизнь вопреки законам природы? По сути, он написал галерею потенциальных актеров театра марионеток, созданного Брейгелем. При этом традиционного атрибута натюрморта – стола нет ни у того, ни у другого. Можно сказать, что у Арчимбольдо стол находится за пределами картины (если не принимать во внимание какое-то подобие стола в некоторых картинах, более всего заметное там, где предполагается переворачивание, – таковы «Повар» и «Огородник» – Кремона), а у Брейгеля вся картина, точнее все основание композиции, земля, «пол» – один большой стол.

Если в портрете натюрморт на столе – это прежде всего обозначенный ближний круг интересов и дел изображенного героя, его мир, а затем уже нечто, возможно, специально собранное для данной картины (неважно, им или живописцем), то в картинах Брейгеля некий глобальный натюрморт сам становится действием, событием. Мы видим, что вещи могут жить, вступать в различные отношения, торжествовать и терпеть поражения. Для достижения того же драматического эффекта такой представитель чистого натюрморта, как Фр. Снейдерс, будет вводить живых персонажей, птиц, зверей, даже людей. Но и там в роли абсолютного основания будет фигурировать, хотя бы и условно показанный, стол. Даже если какой-то части вещей, например товаров в лавке, не хватает места на столе и они оказываются где-то в другом месте, все равно стол занимает главенствующее положение, так что и, не видя его, мы его предполагаем.

Отчего же так мало подобных *столов* в русском классическом искусстве? И не является ли разбалансированное, пере-

²¹⁶ При нейтральности, пустоте темного фона пространство *перед* натюрмортной группой, которое иногда видимо благодаря отражениям, отнюдь не пусто. Начинаясь здесь от *абсолютного нуля* стола и темного фона, мир раскрывается в бесконечность, не кончаясь уже никогда. Вот для чего малые голландцы помещали на стенках сосудов отражение комнат и даже облаков в небе за окном; так же поступил и таинственный автор «Отражения в зеркале».

кошенное положение жанров в нем одной из причин глобальной неудачи, которую потерпела здесь классическая картина?

Вслед за упоминанием перехода вещи с пола на стол Виппер говорит о важности поясного изображения²¹⁷, ибо в нем человеческая фигура также оказывается словно бы обрезанной по линии стола, а вещи приближаются к человеку, становясь в большей степени ему ровней. В русском искусстве XVIII в. не так много портретов поясных. Точнее, в большинстве изображений для стола попросту не остается места, оно либо занято чем-то другим (вплоть до «алтаря отечества» в парадном портрете Екатерины II Д. Г. Левицкого (ГРМ)), либо выносится за пределы картины. На долгие годы «Васильков» остается исключением из правила, к которому затем прибавится не слишком большое количество произведений конца XVIII – начала XIX в., где также можно встретить натюрморт (в основном у наиболее смелого в отношении композиции Левицкого – портрет Демидова (ГРМ); портрет дочери в русском костюме (ГТГ); смолянок (ГРМ) и т. п.). Костюм, украшения, детали интерьера, даже тот самый алтарь Отечества – все это выражает общественный, сословный статус изображенного. Стол же с личными вещами мог бы стать памятником частной жизни человека, которая в этих картинах отражена слабо. У Ф. С. Рокотова и В. А. Боровиковского, более склонных к интимному портрету, столов и вовсе нет.

Портрет доминировал в искусстве XVIII в. и не смог породить натюрморта как чистого жанра. Появившаяся значительно позднее историческая картина давала еще меньше простора для предметных групп. Традиции Караваджо и в особенности Рубенса, картины которых органически включали натюрморты, оказались забыты и в западноевропейском искусстве, до русского же попросту не дошли. Задачу разработки натюрморта должен был взять на себя бытовой жанр. Определенные шаги в этом направлении были сделаны и Венециановым со ученики, и Федотовым. Очень близко к натюрморту подходит художник-любитель Сорока, особенно если принять его авторство в отношении «Отражения в зеркале». И все-таки чистый натюрморт в рамках классической традиции оказался в России невозможен²¹⁸.

²¹⁷ Там же. С. 277.

²¹⁸ Приходится согласиться с устоявшейся оценкой (см., в частности: *Болотина И. С.* Проблемы русского и советского натюрморта. С. 124) творчества чуть ли не единственного настоящего мастера натюрмортов в России того времени – Хруцкого как явления незначительного, которое лишь одинокое положение в истории русского искусства делает сколько-нибудь интересным.

Вероятно, было что-то в русском искусстве или даже культуре принципиально натюрморту и натюрмортности враждебное – что это, определенно сказать едва ли возможно на основании исследования одних лишь *картин*. Приходится только констатировать такое странное отсутствие важного элемента классической системы жанров, подозревая в нем симптом чего-то большего, точнее сказать не получается. Для исследователей же культуры отсутствие «какого-то жанра» – незначительная, несущественная мелочь. Едва ли сей факт может быть удостоен внимания со стороны тех, кто не занимается специально русской живописью XVIII–XIX вв. Отсутствие чего-либо труднее сделать предметом изучения или рефлексии, нежели наличие – вообще непонятно, что здесь изучать. Но без такого осмысления недостатка или неудачи (в освоении какой-то еще одной грани целостного мира классической картины) наше представление о русской культуре будет неполным.

Глубокое понимание роли и функции того или иного жанра в истории всего классического искусства может быть также обогащено исследованием тех загадочных случаев, когда этот жанр по какой-то причине на протяжении длительного времени все никак не мог сформироваться. Причем стоит только устранить классическое искусство, наметить пути выхода в Современность, и вот уже в творчестве самых разных мастеров – и более, и менее радикальных – натюрморт появляется в избытке, кажется даже, что русское искусство, русская публика изголодалась по этому жанру. Ей, судя по всему, не хватало такого немаловажного инструмента визуального, образного познания мира, и она его получила. Но лишь тогда, когда некий барьер, актуальный и для первой, и для второй половины XIX в., был преодолен.

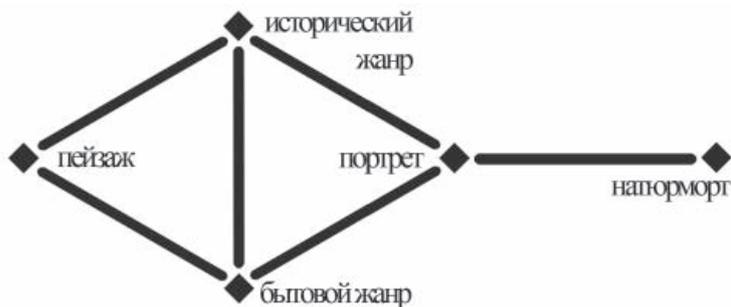
В заключение данного раздела мне следует представить наконец собственную систему жанров, показав, как понимаю я смысл их существования в искусстве; то, по какому принципу их следует отличать друг от друга, отведя каждому подобающее место.

Я, конечно, не случайно поместил рассуждения такого рода в заключительную часть этого раздела. Можно было бы предложить их, напротив, в самом начале или же сразу вслед за рассказом о тех нескольких попытках выстраивания жанров в систему, о которых там шла речь, тогда последующие рассуждения носили бы характер доказательств уже объявленной теоремы. Сложно сказать, насколько они убедительны, равно как и в какой мере я по ходу данного раздела стремился до-

казать что-либо. Но в его конце такая схема тоже не лишена смысла – она призвана в некотором роде подвести итог всему сказанному, пусть даже можно усомниться, к этому ли подводит логически предшествующее повествование, таким ли должен быть финальный аккорд. В конце концов было бы странно вовсе не привести здесь собственного опыта систематизации жанров, тем более, что я все-таки старался соотносить все сказанное о жанрах с этой схемой, которую держал в уме, а сейчас желаю опубликовать, снабдив минимальными комментариями.

Пожалуй, такие комментарии нужны не перфекционизма (достижения абсолютной ясности) ради, но с тем чтобы использовать такую схему, в конечном счете, как повод высказать еще некоторые суждения теперь уже обо всех – не только о двух помещенных мною в центр рассмотрения – жанрах в искусстве, ведь от них невозможно было бы вовсе абстрагироваться. Исследуя только два жанра, мы помним и об остальных, лучшему пониманию функции которых в истории искусства и призван способствовать данный раздел.

Вот она:



Прежде всего, возражения может вызвать сведение исторического многообразия жанров или вообще всего того, что принято обозначать этим словом, к числу 5. Надо ли говорить, что я не настаиваю именно на такой картине жанров, недвигаю ее в качестве догмы, и что ограничение числа жанров есть необходимое следствие схематизации, а *исторической ситуации* эта схема противоречит не более, чем вообще любая теория, и что недопустимые в изучении каких-то конкретных фактов и событий упрощения такого рода вполне оправданы в работах методологического типа.

Собственно, спор может вестись лишь о жанрах и поджанрах, т. е. о главном и второстепенном. То, что все эти пять жанров исторически могут быть выявлены, не вызывает сомнений – ничего нового я здесь не открываю. Вопрос лишь в выборе, отчего нечто включается в таблицу, а нечто исключает-

ется. В частности, я подробно говорил о необходимости большего внимания к ведуте. Тем не менее не вижу смысла отводить ей в этой схеме особое место; то же верно и в отношении гораздо менее интересной с теоретической точки зрения марины; обе они попадают здесь в категорию «пейзаж». Я хотел бы повысить статус ведуты, предлагая мыслить пейзаж как *всегда* отчасти ведута, т. е. изображение архитектуры, шире: следов присутствия человека (каковым является и корабль в марине). Но на приводимую здесь схему эти рассуждения никак не влияют – ведута растворяется в пейзаже, отдельным жанром ни в коем случае не становясь. Архитектурная фантазия, напротив, способна, действительно, занять особое место на границе изобразительного искусства и зодчества, но ее случай здесь никак не учитывается во избежание ненужного усложнения. Та ее часть, что принадлежит живописи, попадает в пейзаж, другая же нас интересует.

Далее. Считаю, что нет никакой необходимости как-либо делить исторический жанр, тем более ставить под сомнение возможность называть «историческими» изображение вымышленных событий. То есть выделять мифологическую или религиозную живопись, ибо термин *история* понимается здесь в своем изначальном (греческом) значении: рассказ о некоем событии – неважно, верит в него хотя бы сам рассказчик или нет. При этом я не отрицаю не только возможности, но и необходимости введения – в каких-то особых случаях – такого дополнительного деления, но лишь хотел бы уйти как можно дальше от того примитивно позитивистского подхода, когда мы и к картине (понятой как историческое свидетельство) обращаем вопрос: «Как было на самом деле», – а понятие *миф* уравниваем с вымыслом т. е. ложью. И это вместо того, чтобы видеть в нем коррелят *иллюзии* – важнейшего инструмента художественного творчества – о чем уже достаточно было сказано.

С этой точки зрения, хотелось бы избежать какой-либо (хотя бы даже и скрытой) иерархизации, когда религиозная (христианская) картина ставится выше мифологической (скорее всего на античный сюжет) или же обе они рассматриваются как нечто менее ценное (ибо менее правдивое) сравнительно с мнимо реалистическим изображением «того, как все было на самом деле». Хотя бы потому, что и самый закоснелый реалист вынужден будет признать, речь здесь идет не о правде, но лишь о правдоподобии, т. е. о возможном – «как могло быть», а ложью назовет все, чего не могло быть в принципе. Но могло быть или нет – в конечном итоге, предмет веры, причем не только самого художника, который, как Рубенс, мог по-разному относиться к Богу христианскому и языческим бо-

гам, тем не менее, создавал в высшей степени убедительные и *правдоподобные* образы и Бога и других богов.

Но, соприкасаясь всякий раз с религиозной живописью, мы оказываемся перед проблемой непростого соотношения картина – икона, на котором следует здесь хотя бы кратко остановиться. Икона – неважно, русская, византийская или же принадлежащая к западноевропейскому искусству эпохи Средневековья, где переход к картине был, пожалуй, более плавным, отчего и проблема дефиниции стоит острее, – может быть, строго говоря, двух видов: изображение святого или же изображения праздника (события). Во втором случае мы имеем дело с чем-то похожим на историческую картину (откуда она собственно в западноевропейском искусстве и произошла), тогда как первый случай надо признать наиболее близким портрету. Отличия же могут быть связаны либо с функцией (картина в музее и картина в храме), либо с техникой и стилем, которые не позволят нам отнести многие произведения такого рода к классическому искусству, а потому и говорить о развитой системе жанров. Вообще использовать это понятие применительно к таким произведениям смысла нет. Ведь жанр как инструмент систематизации не всемогущ – думаю, что и применительно к Современному искусству, особенно к новейшим его течениям, говорить о жанрах нельзя. Функциональные отличия для истории искусства (в отличие от истории религии, социальной истории или же культурологии) несущественны. Если рассматривать произведение религиозной живописи как предмет культа, более того как Святыню, никаких художественных атрибутов включая жанр у него быть не может. Если же перенести его – хотя бы мысленно – из храма в музей (музейный, т. е. искусствоведческий контекст), мы сразу же должны будем ответить и на вопрос, к какому жанру принадлежит произведение (если оно, конечно, вообще относится к классическому искусству, что также придется дополнительно выяснять).

Едва ли особых комментариев заслуживает портрет. Мы уже видели, что в качестве такового можно рассматривать и изображение Мадонны с младенцем, т. е. персонажей, которых художник лично не видел и в существование которых он, возможно, не верит. Все равно это портрет, поскольку в нем ограничено количество персонажей или, что важнее, поскольку в нем нет никакого действия, т. е. события. Ограничение количества, пожалуй, не главное свойство портрета, ибо в групповом портрете может быть изображено даже большее количество персонажей, нежели в среднестатистической исторической картине. Этот групповой портрет следует рас-

смаатривать в качестве еще одного поджанра, без включения которого в вышеприведенную схему вполне можно обойтись.

Наконец, стоит указать на то, по какому принципу противопоставляются историческая и бытовая картина. В последней также, как правило, предметом изображения становится некое событие, вот только оно лишено какой бы то ни было уникальности, проще говоря, *обыденно*. Конечно, утренний туалет или молитва перед едой могут происходить каждый день, но свадьба, а в особенности рождение или смерть, происходят один раз в жизни данного персонажа. Зато в масштабе всей планеты, а точнее, определенной культуры, определенного народа, определенного сословия, имущественного слоя – такое случается постоянно и никаких существенных отличительных особенностей не имеет. Иными словами, это событие типично, именно этим и интересно.

Отсюда можно перейти уже к следующему – гораздо более важному – вопросу: о взаиморасположении жанров в моей схеме, о смысле такого их расположения. Бытовой жанр в своей повторяемости и в самом деле обнаруживает черты сходства с картинами природы, т. е. сменой ее состояний, где ничто не ново. Пускай применительно к творениям рук человеческих (которые изображает ведута) приходится говорить не о вечности, но о *длительности*, но поскольку познание вечности лежит за гранью конечного человеческого опыта, для него и несущественно, останутся ли эти деревья и горы, а главное, это небо и этот свет и после прекращения человеческой цивилизации, или тоже исчезнут. Другое дело, типичность. Как отмечалось выше, изображение сельской местности тяготеет именно к ней, но город, тем более какое-то выдающееся произведение архитектуры, став предметом ведуты, уникальности своей не теряет; в большинстве случаев художник, конечно же, стремится ее подчеркнуть, более того, сделать такой вид легкоузнаваемым. Немного по-другому дело обстоит с архитектурной фантазией, но и здесь изображается нечто индивидуальное, пускай и придуманное. Автор, таким образом, как бы приглашает зрителя посетить город своей мечты.

Вот этот-то другой полюс пейзажа – изображение вполне конкретного места, а не пространства вообще, не природы вообще, не мира вообще – и сближает его с исторической картиной. Конечно, не в том только смысле, что такой пейзаж напоминает собой декорации некоего исторического события, но и не в том, что это событие может быть там показано – мелкими фигурками, как у Клода. Пейзаж историчен постольку, поскольку уникален. Если эта уникальность отодвигается на второй план – а именно к тому и стремились «бежавшие

из города» передвижники, – вперед выступают уже общие с бытовым жанром черты. Из этого следует важнейший вывод: «пейзаж никогда не портрет», от портрета он далек (см. схему), ибо изображает нечто несопоставимое по своим размерам с человеческим лицом или фигурой.

С другой стороны, пейзаж может быть назван «портретным», причем в двух смыслах. Если мы ценим в нем типическое, то назовем его таковым, подразумевая в действительности правдоподобие, т. е. «все как в жизни», например все однообразно, обыденно, как в жизни «простого человека». Но тогда правильнее будет сказать: «пейзаж как жанр» (в значении «бытовой жанр»). Если же мы ценим уникальное, единичное, это будет «пейзаж как историческая картина» (что уж точно не понравилось бы Стасову, которого я неоднократно цитировал), и такое сопоставление станет возможным в силу точности изображения конкретного места (улица, площадь, здание). При этом все равно мы не сможем сказать, «как было на самом деле», ибо точность здесь художественная, отличающаяся принципиально от точности архитектурного обмера или же военно-топографической съемки (с которой у кого-то повернулся язык сравнить рисунки Махаева).

Итак, пейзаж двулик, но двулик и портрет, от него тоже расходятся две линии. Ведь и изображение человека совершенно естественно совмещает в себе уникальное и типическое. Первое сближает его с исторической картиной (великий человек, исторический деятель), второе – с бытовым жанром (просто человек; вообще лишенная самостоятельной ценности модель). Тем не менее необходимо повторить, что эти два жанра встают между портретом и пейзажем, не давая возможности сопоставить их напрямую, иначе у нас возникнут все те же проблемы, о которых говорилось ранее – там, где речь шла о мнимой портретности изображений природы. Снимает это и проблему жесткого противопоставления пейзажа портрету, из которого не смог выпутаться Стасов, наверняка исходивший из ранее принятой на веру формулы «пейзаж как портрет».

Кажется уместным привести здесь цитату: «“Пейзаж-портрет” обозначает тип пейзажного изображения: сокращение дистанции между художником и объектом <...> интерес к “характерному” мотиву <...> улавливание своеобразного “настроения”»²¹⁹. Опустив третье свойство, на мой взгляд, несущественное, отмечу, что о втором – характерном мотиве – речь шла только что, а вот первое заслуживает особого разговора. Ибо здесь автор обращает внимание на свойство,

²¹⁹ Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. С. 457.

которое я сам хотел бы поставить во главу угла своих схем и о котором говорил в самом начале, т. е. о дистанции или *планах* (в кинематографическом значении). В самом деле, схема может быть прочитана слева направо (о чем я еще не говорил) как постепенное приближение, как развитие от общего плана к крупному, от макро- к микромиру.

Пейзаж, написанный с близкого расстояния, должен, согласно приведенной выше цитате, приближаться к портрету в том смысле, что «портретирует» он уже не мир и не природу в целом, но, к примеру, одно отдельно взятое дерево (применительно к отдельному уникальному зданию или же его интерьеру необходимость такого портретирования не вызывает сомнений). Вот только *близость* эта мнимая. Проблемной она становится лишь тогда, когда пейзажист и в самом деле подходит к выбранному им предмету слишком близко, рисует цветок, не вырванный для натюрморта, но живой или даже травинку²²⁰. Иными словами, художник выбирает в природе столь малый объект, что изображение его становится очень похожим на натюрморт. Думаю, пейзаж здесь не просто соприкасается с этим, казалось бы, во всем ему противоположным жанром, но и удивительным образом переходит в него.

А далее начинаются споры о справедливости употребления термина «мертвый» применительно к изображению чего-то живого или хотя бы «как живого» или «еще недавно живого» (цветы в вазе) и т. п., подробно освещенные, в частности, Виппером²²¹ и проистекающие, по большому счету, из (в общем-то случайного) выбора нашей культурой французского названия жанра, где акцентируется не жизнь (как в германских языках), но смерть. Виппер (не он один) говорит о неудачности такого выбора, пускай нам с ним, видимо, придется смириться – никакого другого слова для этого явления уже не будет. Произвольность натюрморта как его основное свойство – то, что человек только здесь творит сам предмет изображения (составляет букет, хотя бы в воображении), – предлагается в ка-

²²⁰ Тут встает проблема особого – анималистического – жанра, который я несколько парадоксально предлагаю считать редкой разновидностью портрета. Редкой хотя бы потому, что гениальные изображения животных в искусстве редки; портрет собаки менее интересен для художника и зрителя, чем портрет человека; насколько же менее индивидуален этот, столь близкий человеку зверь. Животные (птицы, насекомые) часто появляются в натюрмортах, что, конечно, не делает натюрморты подобными историческим картинам, разве только в ироническом ключе (петушиный бой как пародия на людские битвы или же птичий концерт). Этот поджанр существенно обогащает систему жанров.

²²¹ *Bunper* Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. С. 28.

честве более важного видового признака нежели мертвый или «тихий» характер вещей.

«Из пейзажа приходится выбирать, “мертвую природу” можно подобрать <...>», – говорит другой автор²²². Так ли уж это принципиально? После всего, что было сказано о не менее произвольном характере пейзажа, приходится признать, что в качестве главного отличия одного жанра от другого может рассматриваться только дистанция – и там, где она нарушается, мы оказываемся в полнейшем неведении относительно того, к какому жанру отнести такое изображение (например, цветы на лугу, показанные *крупным планом*). Случаи такие, однако, весьма редки²²³ и могут быть отнесены к числу тех исключений из правила, которые попросту не уместаются в нашу схему, но в силу своей редкости не сокрушат ее. Наоборот, мы видим, что художники стараются избегать таких нарушений, пишут почти всегда пейзажи общим планом, а натюрморты – крупным.

Итак, из всех жанров к натюрморту по-настоящему близок лишь портрет. И я уже говорил об этом, когда касался вопроса происхождения натюрморта – он, как правило, выходит из портрета. Особый же случай Брейгеля, во многих своих картинах превративший бытие в один гигантский натюрморт, – исключение, так же, как исключение – слившиеся с натюрмортом портреты Арчимбольдо. Натюрморт один не двулик, в нем не скрещиваются сложным образом единичное и типическое, ибо он находится словно вне времени (в таком смысле он действительно мертв), вне истории. В этом его отличие от портрета, близость же в том, что портрет гораздо чаще, чем любой другой жанр, может включать в себя натюрморт.

Но портрет связан с натюрмортом еще и в том отношении, что мы получаем его, постепенно покидая микромир, будто бы отодвигаясь от предмета. Сначала видим одну лишь «вещь на столе» (натюрморт), затем человека, сидящего за столом, наконец – других людей. Понимаем, что между ними происходит нечто – так получается историческая или жанровая картина, требующие одинаковой степени удаленности, потому занимающие в этом смысле равное положение в схеме. Наконец мы уходим так далеко, что перестаем понимать, что происходит, видеть жесты, слышать голоса; или же для нас это событие

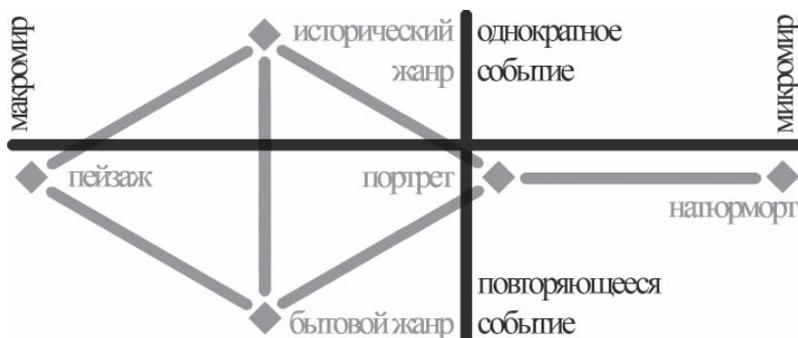
²²² Тугендхольд Я. А. Проблемы и характеристики. С. 14.

²²³ Нарушения всегда происходят только в одну сторону: пейзаж притворяется натюрмортом. Натюрморт же стать пейзажем не может, предельный случай нарушения правил игры для него – уподобление бытовому жанру за счет введения людей (например, в лавках Снейдерса).

(которое мы, как у Клода или Пуссена, все еще видим, более того легко можем отождествить с каким-нибудь *мифом*) не является чем-то первостепенно важным. Так получается пейзаж.

Многообразие жанров рождается не из одной лишь проблемы *выбора плана*. Дабы в полной мере раскрыть природу жанра как формы изображения, следует обратить внимание на еще одно свойство моей схемы, уже затронутое в комментариях к ней. Речь о вертикальном измерении, точнее о возможности обогатить наш подход введением еще одной пары противоположностей, на которую я лишь укажу, оставив подробную разработку этого направления теории жанра на долю других исследований и исследователей. Располагая жанры в пространстве, т. е. уходя от строгой линейности, я подошел вплотную к созданию чего-то вроде сетки координат, где одной оси соответствует подробно исследованная оппозиция макро- – микромир или же пейзаж – натюрморт, т. е. два полюса и пространство между ними. Другая ось проходит по линии бытовой – исторический жанр, здесь мы также имеем дело с двумя полюсами. Если в первом случае речь шла о выборе плана и проблеме дистанции, то и основное свойство этого другого измерения также уже было затронуто. Речь здесь должна идти о противоречии уникального (неповторяющегося) и типического (склонного к повторениям). Выведа эти свойства из изучения жанров, мы не для их познания создали такую сетку, ведь не они конечная цель нашего изучения. К тому же, можно вполне обойтись пятью основными жанрами, отрешившись от исторически большего числа известных явлений, которые можно было бы подвести под понятие «жанр». Зато бесконечное множество произведений искусства, которое нам, собственно, и нужно изучать, может быть лучше узнано, если мы вооружимся еще одной схемой – в дополнение ко всем остальным, ранее созданным.

Я хотел бы обновить приведенную выше картину жанров, дополнив ее включением сюда системы координат.



Можно забыть теперь об этом, никак мною неразвитом *втором* направлении изучения жанров, вернувшись к теме, которой посвящен раздел, а именно к пейзажу и натюрморту. Хорошо известно, что часто одно и то же *событие* можно изобразить совершенно разными способами. Меня же сейчас интересует только выбор точки, откуда «ведется съемка». Свои рассуждения о пейзаже и натюрморте как двух крайних случаях такого выбора мне хотелось бы завершить примером того, сколь многое меняется от смены плана.

**Пример 5. «Снятие с креста».
Версии Рубенса и Рембрандта (ГЭ)²²⁴**

Мне бы хотелось на время оставить территорию русского искусства – и русской (но также и любой другой) литературы об искусстве, чтобы попытаться с помощью двух великих картин объяснить то особое значение, которое я склонен придавать **дистанции** в искусстве, но не в ранее уже рассмотренной дихотомии *далекого* и *близкого*, а в той ситуации, когда оказываются важны нюансы, ибо художник лишь *немного* отходит от своего предмета изображения (речь не идет, конечно, ни о пейзаже или натюрморте в чистом виде, ни даже о пейзажности или натюрмортности) или подходит к нему *чуть ближе*, чем принято. Но от этого, как я полагаю, все может измениться принципиально. Более того, утверждаю, что мы

²²⁴ Представляется крайне важным именно такой выбор, ибо несмотря на несопоставимо большую известность картин западноевропейских собраний (скажем, Антверпенского собора для картины Рубенса и Мюнхенской пинакотеки для Рембрандта), наш музей может гордиться наиболее удачным воплощением сюжета тем и другим художником. Укажу лишь на некоторые достоинства этих картин, ставящие их выше зарубежных аналогов. Это и большая лаконичность (меньшее количество персонажей) у Рубенса, и замечательно найденный мотив цветового развития (от вполне обычного для этого художника красного к тициановскому розовому, заставляющий вспомнить о Веронезе и его «Пиета»), и особая роль Магдалины, но и другой такой Марии у великого фламандца, кажется, нет больше нигде. Картина же Рембрандта замечательна, в частности, бытовым мотивом – вырывание гвоздя (впервые у Лоренцетти в нижней церкви Ассизи), объясняющим паузу в движении, чего нет в мюнхенской картине, и тело Христа, которое в том варианте очевидно подражает антверпенскому Христу Рубенса, причем подражает неуклюже (известна уничижительная характеристика этой фигуры, сделанная Я. Буркхардтом, безусловно предпочитавшего Рубенса Рембрандту. См.: *Stückelberger J. Rembrandt und die Moderne. S. 232–249*). Здесь же художник вполне самостоятелен.

имеем дело с принципиальными отличиями двух творческих подходов, т. к. тот и другой художники (как известно, творившие приблизительно в одну эпоху, а, кроме того, в равной мере интересовавшиеся пейзажем и одинаково безразличные к натюрморту²²⁵) не могли бы «поменяться местами», т. е. выбранными ими точками обзора. Рембрандт не только не смог бы «написать картину Рубенса» (обратное предположение прозвучит чистым абсурдом), но и не мог бы написать ту же самую сцену с точки, выбранной Рубенсом, и наоборот. Дело здесь даже не в стиле (тем более школе) как в системе технических приемов, но в том особом послании, которое несли эти живописцы миру и которое, как я полагаю, можно полнее всего раскрыть, прибегнув к *драматургическому* (повествовательному) *методу* интерпретации (см. выше), так как для изложения своей версии извечного сюжета «смерти Бога» они прибегли к принципиально разным «постановочным» приемам, по-разному организуя пространство своей сцены. Впрочем, я здесь не собираюсь применять к их произведениям именно этот метод, ибо то, на что мне хотелось бы обратить внимание в этих двух произведениях, лишь часть, не целое.

Приступая к сравнению картин, я хотел бы для начала отметить те отличия, которые казалось бы не имеют прямого отношения к нашей теме. Во-первых, ту очевидную особенность, что картина Рубенса преисполнена движения, тогда как произведение голландского художника почти статично. Рембрандт выбирает для изображения – и увековечивания – такой момент, когда движение, которое он призван показать, т. е. собственно процесс *снятия мертвого тела с креста*, останавливается или даже застопоривается.

Несложно увидеть причину такой остановки – работающие на самом верху Распятия никак не могут вынуть гвоздь из правой руки Христа и, вероятно, просят других участников подождать. Но трудно отделаться от впечатления, что мужчина (Иосиф Аримафейский?), удерживающий мертвое тело, не только рад такой передышке в работе, но и пользуется ей, дабы погрузиться в скорбные мысли о происходящем. Это задумчивое настроение царит в картине наряду с особой тишиной, как будто бы все участники приняли обет молчания. Тишина и покой, неподвижность – вот основные свойства господствующего в картине настроения. Его по-своему выражает и теряющая сознание мать (вспоминается шедевр Рогира (Прадо), где Мария также падает без чувств).

²²⁵ Рембрандт натюрмортов почти не писал, Рубенс же, часто включая натюрморты в большие картины, видимо, всегда поручал это помощникам. Чистых натюрмортов он не оставил вовсе.

Понятно, что такое состояние картины, где все словно бы говорят шепотом, объяснимо преступным характером свершаемого – тайным захоронением казненного преступника. И сколь бы массовым ни было действие – а мы видим, что на горе собралась целая толпа (теряющаяся во мраке ночи), так что даже непонятно, к чему столько участников, – все должно совершаться тихо и незаметно. Собравшимся на помощь приходит ночная тьма – благодаря контрастному освещению темный фон мы идентифицируем как именно принадлежность ночного времени, не как условное исключение глубины.

Но именно такую функцию нейтральный темный фон выполняет в картине Рубенса, где не установим источник света (что для художника в высшей степени характерно). Ощущение заговора здесь также присутствует, только сообщается оно нам с помощью иных средств. Имеет место скорее спешное, хотя и аккуратное, выверенное действие. Герои столь же немногословны, их жесты так же скупы, они делают ровно то, что надлежит делать, дабы быстрее окончить начатое. Отсюда быстрое, плавное, даже немного скользкое движение, отсюда ограниченное число участников – и людей здесь столько, сколько должно быть.

Рубенс находится в довольно сложном положении. В иных случаях он так часто строит композицию картины *от обнаженного тела*, наполненного движением, дыханием, биением жизни. Но вот в центре картины оказывается мертвое тело. Оно все также в центре, только жизни в нем нет, а вместо движения – лишь безвольное повисание рук и ног. Ни пространство, ни свет – как у Рембрандта – не могут возместить утрату. Конечно, художник, как и зритель, не может ни на мгновение забыть, кто перед ним и каково продолжение этой истории. Более того, в пределах картины и Рубенс – в очень похожей на Веронезе манере – сообщает нам Благоую весть. Точно так же от тьмы (неканонических по цвету) одеяний Марии, через золотое и красное уже колористическая композиция приводит нас к апофеозу возвращающейся жизни – она в розовом одеянии Магдалины, в ее светлых струящихся волосах, Магдалина здесь – аналог ангела из «Пиета» итальянского художника, и подобный розовый цвет не так часто можно встретить у Рубенса – он для него, пожалуй, слишком нежен. Но такой способ оживления картины для фламандца в целом нехарактерен, поэтому мне кажется, что дополнительную силу воздействия и присутствие дыхания жизни полотну придает *вовлечение* зрителя. А оно достигается как раз посредством крупного плана.

В самом деле, у Рембрандта словно какая-то неведомая сила удерживает зрителя на расстоянии от основного действия. Не только все происходящее словно бы подает нам знак: Молчание!, – но мы видим, что нам и не пристало вмешиваться, мы оказались здесь случайными свидетелями, нам не следует даже останавливаться, тем более, оставаться. Но мы застыли подобно героям картины, стоим, пораженные открывшимся нашему взору видением, не можем сойти с места.

Точно так же неловко чувствует себя зритель перед «Блудным сыном», но там это чувство еще более усилено присутствием в самой картине похожего персонажа, того, кому нет места в евангельской притче. Он случайный гость, заставший сцену величайшей скорби, сидит (тогда как все остальные стоят), но, кажется, пытается встать, точнее, запахивает одежду, смущенный, и при всем том не может уйти. Всеобщее молчание и неподвижность точно заразили его, вызвали оцепенение. Не так ли и зритель должен стоять перед картиной? Не к этому ли подготавливает его художник, останавливая движение «в самый ответственный момент»?

Общий план, выбранный Рембрандтом, как раз и создает в зрителе чувство непреодолимого расстояния, что отделяет его от участников драмы. Он может только наблюдать издали, ему не дано принять участие (или хотя бы услышать, о чем они, быть может, тихо переговариваются). Напротив, Рубенс буквально вовлекает зрителя в происходящее. Так просто удастся ему это сделать – несколькими нюансами безукоризненно точно организовав представление, что разворачивается у нас на глазах.

К примеру, персонажей на картине немного, но я, наверное, поспешил, пошел на поводу у первого впечатления, сказав, что их ровно столько, сколько необходимо. Ведь в самом низу импровизированной группы – две женщины, для которых ноша слишком тяжела: мы должны броситься помочь им, не ожидая приглашения. Пока все происходит так, как задумано, но, кто знает, не уронят ли хрупкие женские руки тяжелое мертвое тело? И скорость, с которой все совершается, не оставляет времени на раздумья. Мы должны участвовать, потому что мы тоже верим, что так надо, что это не преступник, но Сын Божий, принявший смерть и за наши грехи. Мы должны помочь свершится тому, что должно свершится.

А эта заговорщицкая тьма, она ведь и нас отделяет от всего мира, коль скоро мы так близко видим участников этой сцены и более никого, стало быть мы по сю сторону черного занавеса, как и они. Не случайно здесь мы должны быть с ними. Велик соблазн сделать слишком очевидный вывод об идеологических

или же мировоззренческих различиях двух живописцев, принадлежащих к разным ветвям христианства, объяснив тем самым, отчего одному ближе *vita activa*, другому же – *contemplativa*.

Но чтобы ни изображал художник, какие бы взгляды он при этом ни пытался выразить, важней всего, что дистанция между зрителем и изображенным *событием* достигается отнюдь не положением картины в реальном (архитектурном) пространстве (храма, музея, дома), ибо от этого-то как раз можно абстрагироваться, даже если в музее установлено стекло, а в храме иная, и более непреодолимая преграда. Решая подпускать нас или нет к происходящему в картине (равно как и к изображенному в портрете человеку), художник использует соотношение фигур и пространства в картине, т. е. в конечном итоге находит ей место на некоей шкале, крайними полюсами которой могут считаться пейзаж и натюрморт или же пейзажный и натюрмортный подходы к искусству. Редко занимая крайнее положение, живописец тем не менее может создать такую композицию, которая будет более или менее пейзажной – дальше или ближе от одного из этих полюсов.

Конечно, не одно лишь расстояние (а с ним и степень вовлеченности нас в происходящее, большая или меньшая ясность рассказа, обращенного непосредственно к нам или же не вполне к нам, быть может, совсем не к нам), но и многие другие свойства пейзажа и натюрморта могут получить проявление и развитие в тех картинах, которые заимствуют у этих жанров общие принципы построения. Некоторые из этих свойств я – как обычно, в полемике с существующими по этим вопросам исследованиями – попытался в данном разделе работы осветить. Другие могут быть раскрыты другими авторами в сочинениях, посвященных каждому из этих жанров, его бытованию в веках классического искусства, или всем жанрам вместе, рассмотренным под более методологически заостренным углом зрения. Главное, на мой взгляд, чтобы актуальность жанров в качестве основных понятий истории искусства не подвергалась сомнению.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ТРАГИЧЕСКОЕ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ

Предварительные замечания – художник-страдалец – мысль Левитана – трагизм рубежа – отступление 4 – танцующий Гойя – не ждали – промысл и погибель – миф и двусмысленность – две судьбы – образ и миф – разочарования у Кирсановой – картина 1 – картина 2 – Хогарт и другие – мнимый донос Леонтьева – карикатура и красота – картины 3–5 – порядок и устав – армия и деревня – картина 6 – картина 7 – итог: таблица – о туземцах – Менцель и Брюллов – открытие Флавицкого – крещендо и диминуэндо – художник-галлюцинат – *маккия* (*macchia*) Сурикова – варвары и эллины – изменения в оценках – мнение социологов – оправдание Сурикова – борьба с космополитизмом – мнение Алленова – свойство 1. Неподвижность – свойство 2. Бессобытийность – архитектурный экскурс 1 – борьба с природой – архитектурный экскурс 2 – свойство 3. Грязь – свойство 4. Теснота – исторические ошибки – банальность

Может ли быть что трагичнее,
как чувствовать бесконечную красоту окружающего,
подмечать сокровенную тайну,
видеть Бога во всем и не уметь,
сознавая свое бессилие,
выразить эти большие ощущения?

И. И. Левитан

Предварительные замечания

В последней части своего исследования я хотел бы поставить вопрос о *содержании* русского классического искусства, точнее о том, что принято называть этим словом, тогда как мне – о чем было сказано выше – более приемлемым кажется понятие «выражение». Что же *выражает* русское искусство исследуемой эпохи (или, пусть так: что оно *содержит*)?

Из *глубины* и *серьезности* как двух основных требований, предъявляемых мною ко всякому и научному, и художественному высказыванию, с необходимостью вытекает третье свойство, которое я бы определил как *чувство трагического*. Именно его я попытаюсь отыскать в русском искусстве, опираясь на (творческие) биографии двух мастеров, у которых оно представляется мне выраженным сильнее всего, – при всем том по-разному. Так что подробное обращение к фактам их жизненного пути и к их наследию позволило бы осветить различные аспекты и проявления такого свойства. Так, от *одной картины* в первой части через *опыт построения теории жанров* как основы существования всего искусства

в целом во второй (правда, с акцентом только на два, как я полагаю, крайних жанра) предлагается осуществить переход к более традиционному и привычному способу конструирования истории искусства – по отдельным художникам. Что ж, порой и такой консервативный подход может быть оправдан. Пока же следует пояснить, как я понимаю это ключевое слово – «трагическое».

В принципе, оно не настолько многозначно, как некоторые другие общие понятия, к помощи которых приходится прибегать, чтобы надолго задерживаться на этом этапе исследования. Всем и так, хотя бы приблизительно, понятно, какого рода явления могут быть подведены под понятие *трагического*, и большого разнобоя здесь, думаю, не будет. Речь не идет, конечно, о жанре трагедии в театре¹, тем более о первоначальном мистериальном значении этого слова. Все же, какой оттенок смысла мне представляется наиболее существенным?

Предисловие к этой части я хотел бы начать с обращения к факту *трагических судеб* некоторых (необязательно русских) художников. Конечно, страдание может быть также блестяще выражено (изображено) человеком, внешне и внутренне вполне счастливым, но нас сейчас должен занимать более простой случай *тождественности* творчества и судьбы. Отчего страдает человек, занимающийся искусством?

Г. К. Леонтьева, автор исследования, посвященного П. А. Федотову, – художнику с судьбой, безусловно, богатой на малые и большие трагедии, возможно, потому и с обостренно трагическим мироощущением, – предпослала своему труду следующий эпиграф из Н. П. Огарева: «Истинный художник становится страдальцем, потому что истинный художник – искренний человек, и общественный недуг становится его недугом, он кричит от общественной боли <...>»² Художник, наделенный не только искренностью, но и более тонкими, чем у простых людей, чувствами, даже если и не стремится прийти на помощь страждущим, вообще проявить деятельное участие в чьей бы то ни было чужой судьбе, может и вправду стра-

¹ Именно такую ошибку допускает Н. М. Щекотов, автор очерков, посвященных картинам Сурикова, проводя параллели между Морозовой, т. е. исторической фигурой, в отношении которой мы располагаем достаточным числом достоверных сведений, и фигурами мифическими, по сути, сотворенными Шекспиром – Отелло и королем Лиром (*Щекотов Н. М. Картины В. И. Сурикова (Очерки)*. М.; Л., 1944. С. 13 и далее). Примечательно, что автор обратился к такому сравнению, дабы оправдать «трагическую ошибку» героини Сурикова.

² *Леонтьева Г. К. П. А. Федотов: Основные проблемы творчества*. Л.; М., 1962. С. 5.

дать, когда кому-то плохо (а кому-то в этом мире плохо всегда). Он словно берет на себя не грехи, но боль и мучения других, и оттого творчество его приобретает довольно невеселый характер. Но он и собственные страдания проецирует на все человечество, сознавая и их типичность, и извечность порождающих их причин, что и утешает его, и позволяет передать их в своих работах уже не как частный факт собственного несчастья, но как нечто всем близкое и понятное.

Но такое объяснение и слишком общо, и банально. Тем более, что, обращаясь к подобным цитатам, многие подразумевают (политически) устранимые временные трудности, которые человечество, построив рай земной, сможет преодолеть, и эта вселенская боль заметно уменьшится, если не вообще прекратится. Пошлейшим штампом стало укоренившееся в отечественной литературе представление о страданиях творческих людей (не только и не столько живописцев!) под «гнетом самодержавия», с которым они все как один боролись и в неравной борьбе то и дело падали. На этот штамп наложился другой, уже не связанный с советскими реалиями, – миф о героических новаторах-модернистах, точно так же страдавших от непонимания, непризнанности, насмешек толпы и всевозможных лишений. Они утверждали свободу творчества, им противостояли консерваторы с непременно дурным вкусом. Ну что ж, теперь образ Федотова рискует срастись с образом, скажем, Ван Гога – в массовом культурном сознании, притворно сочувствующем и тому и другому, не без радости, что время теперь «другое».

Как странно звучат рассуждения все того же Федорова-Давыдова в статье, посвященной Васильеву³, о горькой участи русских художников, «жертв произвола»! Оно совершенно не вяжется с судьбой героя исследования, ибо в смерти этого художника повинен только уровень тогдашней медицины, не умевшей лечить туберкулез ни здесь, ни в «более свободной» Европе. Что плохого сделал Васильеву царизм (оплативший его лечение), какой вообще смысл лишний раз напоминать читателю о тяготах существования художника в прежние годы? Поистине, одной из важных вех на пути создания новой истории русского искусства должно стать преодоление вымыслов как о гонениях на художников в дореволюционной России, так и об их оппозиционности тогдашнему режиму. Кое-что в этом направлении сделал автор одной из последних биографий Федотова, Кузнецов, справедливо усомнившийся в

³ Федоров-Давыдов А. А. Федор Алексеевич Васильев. С. 56.

наличии какого-то заговора против художника, пускай он и говорит при этом, что не преследовали его лишь потому, что недооценивали опасность, от него исходившую⁴. Но как не признать справедливость такого замечания: «Слово в России всегда почиталось силой более действенной, нежели изображение; слова – произнесенного, а тем пуще написанного – издавна привыкли опасаться, и русская словесность все более давала к тому основания. Не то – живопись <...>»⁵ Цензура едва ли была строга к живописцам, напротив, им оказывалась всяческая, прежде всего, материальная поддержка, да и сами они были изрядными конформистами. Именно *гармоничное сосуществование художника и власти* в дореволюционной России должно стать чем-то вроде метасюжета новой истории русской живописи – сосуществование, с тех пор едва ли возможное вновь.

Верно то, что жизнь художника в XIX в. была богата на конфликты, но все они носили частный характер, были столкновением личностей, а не принципов, пусть даже идейным вождям (Стасову, прежде всего) хотелось все представить по-другому. Даже противостояние академизма (салона) и передвижничества не кажется чем-то трагичным – ведь с расстояния в век и более различия между некогда не примиримыми противниками оказываются уже не слишком заметны. Наоборот, конфликт старого и нового, начавшийся в художественной жизни Франции той эпохи и распространившийся затем на всю Европу, конечно, время не скоро сможет загладить. Оттого, возможно, отмеченное ранее наложение судеб авангардистов *там* на судьбы – как сказали бы теперь – маргиналов или неформатных личностей вроде Федотова, Сороки или Ге *здесь* спасает привычные рассуждения о гонителях и страдальцах, хотя в действительности художник никогда и нигде врагом власти не был.

Как ни странно, хорошо подметил это в свое время все тот же Стасов: «От сотворения мира и до сих пор искусство никаких нравов не исправляло и ничьих безумств и дикости не уничтожало. Искусство и самое лютое насильствие жизни, самое свирепое искажение ее всегда очень хорошо уживались вместе, рядышком»⁶. Выражаясь по-другому, художник всегда находился если не у трона, то где-то поблизости; не только исправление нравов, но и изменение мира к лучшему либо не входило в его компетенцию, либо входило только *иноска-*

⁴ Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 290–291.

⁵ Там же. С. 292.

⁶ Стасов В. В. Избр. соч. Т. 2. С. 598. Руссоистские истоки рассуждений такого рода более чем очевидны.

зательно: «безумствам и дикости» противопоставлял он образ лучшего мира и именно в таком смысле «дарил человечеству сон золотой», но всего лишь сон! Случаи вовлечения деятелей искусства в политику с последующим поражением и наказанием – как это случилось с Шевченко или Достоевским (или с некоторым комическим оттенком наложения штрафа за акт вандализма в случае Курбе) – все же редки. Повторяю, для русской живописи, по крайней мере, XIX в. представляется временем редкого благополучия, ведь именно тогда правительство или общество, с одной стороны, и художники, с другой, демонстрировали удивительную готовность и способность к компромиссам.

Оттого сводить все к одному только мучительному переживанию творческой личностью «дикости и безумств», иными словами, несправедливости и произвола, царящих в мире испокон веков (той самой «слезинки ребенка»), едва ли разумно. Творческая личность к ним – как, увы, и любой нормальный человек – довольно быстро привыкает, научившись жить рядом с ними в полном сознании того, что происходит, и того, что она ничем никому не может помочь. Что бы ни говорил Шопенгауэр в своем, пожалуй, наиболее сильном пассаже, посвященном ужасам существования в этом мире (том 1, книга 4, раздел 59):

«Если каждому показать ужасные страдания и муки, которые он в любой момент может испытать в своей жизни, его охватил бы ужас; и если провести самого закоренелого оптимиста по госпиталям, лазаретам и операционным, где совершаются хирургические истязания, по тюрьмам, застенкам и сараям, отведенным невольникам, по полям битвы и местам казни, открыть затем перед ним все мрачные обители нищеты, где она прячется от холодного любопытства, а в завершении всего предложить ему заглянуть в башню, где умирал от голода Уголино, – то он в конце концов непременно понял бы, каков этот meilleur des mondes possibles»⁷.

Не каждый, конечно, но все же многие прекрасно все это себе представляют и тем не менее не впадают в безмерное уныние, продолжая находить все же какие-то, хотя бы и призрачные поводы к радости.

Нет, не здесь надлежит искать истоки *трагического*! Гораздо лучше отвечает духу данного раздела цитата, выбранная в

⁷ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 1. М., 1993. С. 425.

качестве эпитафии, и отнюдь не только потому, что позволяет связать эту часть с предыдущей. О чем говорит Левитан? Только ли о превосходстве природы над человеком, понапрасну с ней соревнующимся? Верно, что именно пейзажисты могут особенно остро чувствовать несоразмерность творческих дерзаний и претензий отдельного живописца или же целой школы – и величия мира. Неудача многих из них, например, в передаче особых световых эффектов – когда, как у Фридриха, картины получаются блеклыми и тусклыми или, как у Куинджи, кричаще ядовитыми, – могла породить такого рода горькие рассуждения. Но не это ли частное проявление *сознания конечности*, того самого, что приводит к пресловутой *серьезности*? Пожалуй, так мы сведем все трагическое только к страху и предчувствию смерти, к сознанию ограниченности и сил, и времени: не получится, не успею, а, главное, зачем мне все это там, потом?..

Все-таки немаловажно появление в этой цитате Бога: Левитан силился передать именно Его величие, критически оценивая свои способности к этому. Не о банальной ли гордыни соревнующегося с Богом идет здесь речь? Следствие которой – все те же неудачи художников, которые, как Иванов, задумали картину, способную не просто показать нечто, но, показав, изменить мир к лучшему или хотя бы, как у Федотова, преподнести нравственный урок (кстати, вопреки приведенному выше вердикту Стасова)? Тем не менее, и такой поворот сюжета «трагического в искусстве» не кажется мне точно характеризующим то, о чем я попытаюсь далее рассказать. Все же это довольно частный случай неуверенности в себе переходного мастера (Иванова, но также и Левитана, и Федотова), каких в XIX в. было немало; неудача эта в высшей степени интересна (ей посвящена первая часть данного исследования) в качестве примера того, как не следовало поступать, но к ней одной все, конечно, не сводится.

Моя основная задача – попытаться раскрыть содержание картин, а не судеб их авторов, интересных лишь постольку, поскольку в этом содержании отражаются. Из этого вытекает и некоторая методологическая новизна, по крайней мере, претензия на таковую. Я, впрочем, ничего не изобретаю, лишь следую призыву одного из исследователей русского искусства, высказанному в сочинении, посвященном как раз той фигуре, что представляет значительный интерес и для меня тоже, – Сурикову. «Итак, мы должны говорить не то, что говорят нам внешние факты о произведениях, а то, о чем говорят между собой сами произведения, как они комментируют друг друга.

<...> мы должны “увидеть биографию” художника в <...> движении художественной формы»⁸.

Потому изображение *неудачи* какого-то героя, Меншикова, царевича Алексея, царевны Софьи (ведь *собственную* неудачу никто не отважился изобразить, разве только кое-где именно Федотов, и то непрямо) ценнее всех рассуждений вполне успешных мастеров искусства, таких, как Левитан, о том, что у них все же «кое-что не получилось». Но только ли фатальную ограниченность человеческих возможностей или же тему «человека как игрушки судьбы» выражают их картины – по большей части действительно не слишком веселые?

Мне кажется, трагическое возможно и в каком-то более тонком проявлении, проще говоря, не только там, где герой оказывается лицом к лицу с собственной смертью. Трагическое кроется в самом течении жизни, причем не только частной жизни отдельного человека. Близко к пониманию этого феномена подошел Бенуа в главе, посвященной Сурикову, художнику, если судить по фактам его биографии, вроде бы вполне счастливому, состоявшемуся, не имевшему причин жаловаться на неспособность «выразить <...> большие ощущения». Более того, замечу попутно, «все, что мы знаем о Сурикове <...> не содержит и намека на подверженность его состояниям, которые называются творческими сомнениями или исканиями»⁹.

Будучи представителем исторического жанра, он изображал прежде всего какие-то более или менее достоверные факты в судьбе народа (народов), не в своей судьбе. Бенуа же рассуждает об исключительном даре Сурикова проникать в суть отображаемых событий, о том, что из многих живописцев XIX в. (якобы исторического) только он (да еще А. Менцель) вправе называться истинно *историческим* мастером. Почему? Этим двум, видимо, дано было передать какие-то особые ощущения, сплавленные с переживаниями истории, и вот как исследователь говорит об этом: «Нет ничего более грустного в нашей жизни, как сознание изолированности настоящего дня, момента. Быть может, эта изолированность во времени всего человечества мрачнее и ужаснее, потому что глубже и значительнее, нежели изолированность отдельной личности, о которой так много было говорено в XIX в. Данный день – а позади и впереди ничто, пустыня. Были люди – умерли. Были атомы – склеились, расклеились <...> Лишь очень редкие художники,

⁸ Алленов М. М. Василий Суриков. М., 1998. С. 52, 53.

⁹ Там же. С. 16.

одаренные почти пророческой, во всяком случае, мистической способностью, могут перенестись в прошлое, орлиным взглядом разглядеть в тусклых его сумерках минувшую жизнь»¹⁰.

Меня волнует пока не эта способность «перенестись в прошлое», доступная единицам, но именно «изолированность во времени всего человечества», а вернее сказать, привязанность, укорененность во времени, которая может помочь подойти к тому особому пониманию *трагического*, которое интересует меня более всего. В дальнейшем, надеюсь, мне удастся показать его через творчество именно этого художника – Сурикова. Но какое отношение может иметь это «сознание изолированности настоящего дня» – к тому же не вполне вразумительно сформулированное Бенуа – к *глубине* и *серьезности*?

Вспомним, что первое из этих слов я связываю с относительной *длительностью*, т. е. жизнью, второе же с ее противоположностью – неизбежным концом, сознанием *краткости* бытия. Что же еще может быть добавлено в эту картину, что может быть помещено меж этих двух полюсов? Полагаю, что переживание времени человеком связано со склонностью слитный его поток каким-то образом членить. Отсюда не только часы и минуты, но и менее определенные длительности – периоды, эпохи. Как у Бенуа: «данный день – а позади и впереди ничто, пустыня», но можно сказать и по-другому: данный век, данный период, наконец, данное время в значении: *это, наше время*. Членения не удлиняют и не укорачивают восприятие длительности, доступной знанию (время жизни отдельного человека, целого народа, всего человечества), но никуда не деться от представления об *ограниченном количестве* таких периодов или этапов, отрезков, на которые мы время делим. Ведь человеку примерно известно, на какой максимальный срок жизни он может рассчитывать. И человечество не то чтобы знает, «чем все кончится», знание такое ему недоступно, – но ощущает наступление всякого нового этапа как *приближение конца*. Вот еще год пролетел, а сколько их осталось?.. Мировала эпоха, молодость культуры или «золотой век» (смотря по тому, к какой культурологической или историософской схеме мы прибегаем), дальше должна быть зрелость, быть может, век серебряный или бронзовый. И отрезков или этапов этих много, но не *бесконечно* много, стало быть, каждый такой шаг и вправду приближает нас к концу.

¹⁰ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 334–335.

Вот это осознание *рубежного* момента¹¹, перехода на новый уровень и несет в себе, как мне кажется, самое острое переживание *трагического*. Это может быть и окончание детства, и приход старости (в прямом и переносном смысле), но, даже будучи достижением, успехом, такое событие всегда несет в себе оттенок трагического, ведь новое достигается ценой *потери* старого. Нечто ушло и никогда уже не вернется, и кто знает, будет ли новый мир лучше старого? Страх перед будущим – совершенно естественное чувство – отражается в некоторой нерешительности человека, собравшегося преодолеть очередной рубикон. Он застывает пред тем, как совершить последний шаг, хотя бы на мгновение, а задумывается, что, наверное, в этом пересечении границы есть нечто от подготовки к неминуемой гибели, даже если сейчас все задуманное удастся осуществить и его ждет (временный) успех. А если неудача? Такую возможность тоже нельзя исключить, ибо в подобном *моменте перехода* всегда таится и нечто неведомое, принадлежащее будущему. И сколь угодно частная, временная неудача – а в каком-то смысле мы все неудачники, ибо всех нас ждет трагический исход, разрушение и смерть – становится высшим проявлением обреченности человека: пока герой на вершине или карабкается к вершине, он боится упасть, когда падение свершилось, он может быть, по крайней мере, спокоен – самое страшное уже произошло, ничего более трагического с ним не случится.

В мировом масштабе утрата классического искусства, принесенного в жертву ради появления чего-то нового – искусства авангарда, происходила на глазах тех самых русских художников XIX в., пускай они стремились эти изменения всячески не замечать. Можно сказать, они маскировали эту революцию – как в своем творчестве, мнимо радикальном, так и в том, что (конечно, не только в России) уходили в прошлое, изображали свершения и драмы былых веков, гибель каких-

¹¹ Ср.: «Если Иванов показал, как мир, человечество выглядят “в минуты роковые” исторических сдвигов, то Суриков показал, как выглядит Россия–Русь на тех же кризисных рубежах – и не в одном избранном моменте, а постоянно, всегда» (Алленов М. М. Василий Суриков. С. 92). Отмечу кажущееся противоречие – *постоянство* пограничной ситуации, то, что, по крайней мере, одна отдельно взятая страна (отчего же только она, отчего не весь мир, якобы изображенный Ивановым?) постоянно находится на грани. Мне все же представляется, что автор правильно угадал *постоянство* таких кризисных моментов и точно определил основную заслугу Сурикова, – она в способности показать это состояние на примере различных исторических событий, как бы отдельных эпизодов вечной трагедии (обо всем этом речь пойдет далее в соответствующем разделе).

то других героев¹² и трагедии каких-то других неудачников, тогда как, выражаясь фигурально, горел их собственный дом, – они же писали зарево иных, далеких пожаров. Либо, как Федотов, банализировали собственные творческие страдания, опуская их в быт, обращая в анекдот. Все равно, речь шла об одном и том же – переживании переломного момента, когда становится ясно: мир уже не будет таким, как прежде. И дело здесь вовсе не в социальных потрясениях, ибо опять же, в первую очередь, сотрясало и мучило их предчувствие иного рода – разрушение того мира, в незыблемость которого они верили, гибель классического искусства, искусства большой картины, традиционных композиционных приемов, живописи масла и холста.

Не все искусство погибало, как и не весь мир сгорал в огне войн и революций: отмирала, отваливалась какая-то изжившая себя часть. Тем не менее, переживание такого момента, как *окончание определенного длительного периода*, того самого «изолированного дня» Бенуа (можно сказать, «большого исторического дня»), становилось трагическим в том смысле, что у человечества появлялась возможность в очередной раз (как под конец Средневековья) задуматься, а сколько всего таких дней отпущено ему, сколько их впереди?

Вот в таком примерно смысле я и хотел бы показать *трагическое* в русском искусстве. Возможно, сблизив его с другим понятием – «кризис», я мог бы осветить еще одну сторону этого явления. Впрочем, речь идет не только о кризисе, но о череде таких кризисов и переходов (переворотов), в каждом из которых словно бы репетиция конца, гибели всего – свой маленький апокалипсис.

Отыскивая симптомы такого чувства трагического в творчестве двух русских художников, очень разных, но близко подошедших к некоей судьбоносной черте, за которой даже посредственным дарованиям доступно хотя бы смутное, косноязычное *выражение* этого чувства или предчувствия, я собираюсь толковать их произведения таким способом, который может вызвать вполне предсказуемую критическую реакцию: с чего автор решил, что все это в исследуемых произведениях присутствует объективно? Не имеет ли место опасная тенденция объяснять художнику, «что он хотел сказать своей картиной», или же – по словам Зедльмайра – понять его лучше, чем он понимал себя сам? Вот и Стасов говорил о трагизме Федотова следующее: «Стали выдвигаться даже такие писате-

¹² Отметим такой курьезный сюжет, как смерть великих художников (Корреджо, Леонардо), которым с причудливым садизмом увлеклись вдруг исторические живописцы XIX в.

ли, которые попробовали уверять, что у Федотова невозможно искать никаких “трагических мотивов”, которые именно так чувствительны для большинства зрителей. Один (Н. Д. Ахшарумов. – В. С.) уверял, что этого Федотову “и во сне не снилось”, что такое толкование не более как “лживо” и “видеть трагедию в ‘Утре чиновника’ или в ‘Сватовстве майора’ способен разве какой-нибудь изувер”¹³. И далее: «Как будто нам нужно свидетельство самого живописца для того, чтобы знать, как смотреть на его картину...»¹⁴

Готов признаться, что все это довольно зыбко и неопределенно; сознавая, сколь много здесь таится опасностей интеллектуального порядка, я должен отдельно затронуть некоторые аспекты интерпретации художественного произведения, которые не были освещены ранее. Сколь бы активно я по этому вопросу уже ни высказывался, необходимости говорить именно так и именно об этом у меня пока не было, оттого я и привожу эти рассуждения именно здесь.

Отступление 4. О пользе двусмысленности

В этом месте вновь придется отвлечься от основного предмета работы, обратившись к примеру не из русского искусства и не из отечественного искусствознания. Как кажется, мне удалось отыскать нечто, имеющее отношение к волнующим меня проблемам познания отдельного произведения искусства, в материалах, опубликованных к последней большой выставке Фр. Гойи¹⁵, прошедшей в Вене и Берлине в 2005 г. Этот документ (каталог выставки) отражает, по всей видимости, новейшие достижения искусствоведческой мысли, особенно если учесть весьма амбициозный характер проекта, – но также, наверное, и испытываемые ею трудности, и определенные недостатки.

В качестве одного из таких недостатков можно назвать тенденцию непременно сопрягать далекие в принципе (но равно популярные) явления по их поверхностному сходству. Так, одному из кураторов выставки (в предисловии к каталогу) удалось разглядеть в знаменитом первом листе «Капричос» мотив Меланхолии¹⁶. Поистине некий «сон разума» нужен для того, чтобы не придать значения столь неканонической

¹³ *Смаков В. В.* Избр. соч. Т. 2. С. 600.

¹⁴ Там же.

¹⁵ *Goya: Prophet der Moderne (Katalog der Ausstellung).* Köln, 2005.

¹⁶ *Schuster P.-K.* Unausdeutbar: Goyas Capricho 43 als Sinnbild der Moderne // *Ibid.* S. 33–41, в особенности S. 39.

детали у Гойи, как скрытое от зрителя лицо героя! Но автор лишь идет по пути наименьшего сопротивления: иконография Меланхолии, при всей загадочности отдельных примеров ее изображения, изучена неплохо¹⁷, тогда как новаторский образ, созданный великим испанцем, требует совершенно нового подхода, от которого исследователя такое смелое сопоставление вроде бы избавляет. Не так ли поступил когда-то и Зедльмайр, усмотрев в «Художнике и модели» Вермеера парафраз Св. Луки¹⁸? И совершенно справедливо Бадт в ответ указал на то, что несложно заметить и непрофессионалу: если это Дева Мария (с которой Лука пишет образ), где же тогда ребенок¹⁹? Дабы насильственным образом загнать весьма сложную картину голландца в рамки традиционного сюжета, приходится идти на жертву, уничтожающую саму его суть. Но, помимо упрощения задачи интерпретации – через ссылку на авторитетный, освященный веками мотив, – здесь, конечно, имеет место и отмеченная ранее другая тенденция: к излишней спиритуализации классической картины, к превращению всякой картины в икону. На многочисленные примеры таких интерпретаций (*Überdeutung*), нагружающих произведения избыточным смыслом, указал в своем исследовании мифологических мотивов в классическом искусстве Диттманн²⁰.

До какой степени оказывается обеднен смысл офорта «Сон разума», если мы и в самом деле успокоимся, примем подобное объяснение: оказывается, это всего лишь еще одно изображение меланхолического (или сатурнического) темперамента; странность трактовки привычного мотива можно списать на индивидуальность автора или на время, в которое он творил, достаточно далеко ушедшее от классических образцов. Только потому, скажут нам, этот лист и не похож на «Меланхолию», какой ее изобразил, к примеру, Дюрер. Наша задача суметь ее все-таки увидеть – тогда загадка окажется разгадана, исчезнет источник беспокойства, ибо мы снимем с произведения некую завесу тайны. Сама претензия нечто объяснить и, объяснив, исчерпать и закрыть тему навечно смешна. Но чего ради стоит проводить в общем-то примитивные параллели, обнаруживающие лишь поверхностную эрудированность автора?

¹⁷ См., например: *Böhme H.* Albert Dürer. Melencolia I: Im Labyrinth der Deutung. Frankfurt am Main, 1989.

¹⁸ *Зедльмайр Г.* Искусство и истина. С. 196.

¹⁹ *Badt K.* Modell und Maler von Jan Vermeer. S. 123.

²⁰ *Dittmann L.* Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde: Versuch einer neuen Deutung.

Впрочем, внимательный просмотр каталога позволяет обнаружить и другой тип *Überdeutung* – когда исследователь стремится объяснить нечто, уничтожая многозначность произведения искусства ради достижения всем доступной *ясности*... или только иллюзии таковой. Но не в том ли состоит основная доблесть и задача искусствоведения, к представителям которого, скажем, к экскурсоводам, обращается за разъяснениями недоумевающий профан? Если, скажем, никто не нуждается в филологе при чтении (если это чтение для души) даже и весьма запутанного литературного текста, в основном все же понятного, искусствовед – в социальном плане, таким образом, фигура более полезная! – должен быть всегда где-то поблизости, при картине, которую «простой человек» без переводчика понять не может, хотя бы ему и были непонятны только «отдельные слова» – скажем, пресловутые *символы*. Или он не может в принципе понять, что происходит в картине? Возможно же, имеет место и нечто более важное и пугающее: ему непонятно, чем хороша та или иная картина, в чем ее ценность, почему вообще он должен на нее смотреть, стремиться к встрече с ней?

В силу того, что книги, хотя бы и написанные довольно давно, современному человеку могут быть понятны в том смысле, что он знает, для чего их следует читать, иными словами, как *получать удовольствие* от их чтения, – он, быть может, не смог бы сформулировать, почему ему интересны эти «дела давно минувших дней», просто будет читать и перечитывать какой-то роман, написанный в XIX в. или даже раньше, – тогда как поход в музей для него скорее некий ритуал, так принято поступать (по большей части, в ходе ознакомления с дальними странами); непосредственного же удовольствия от разглядывания старинных картин неподготовленный посетитель получить не может и полагает, наверное, что причина тому в непонятности каких-то *частностей*, оттого и возникает потребность в толмачах-искусствооведах.

Быть может, все дело в том, что романы пишут и сейчас, про теперешнюю жизнь, тогда как классическая картина отошла в прошлое, ее редкие отголоски в современной культуре принадлежат какой-то очень низкой сфере – массовому искусству. Или же нашему пониманию в той или иной мере недоступно любое произведение искусства, что несложно заметить по реакции неподготовленного зрителя как раз на новейшее искусство: он прямо говорит, что не понимает, зачем в зале выставлены «мешки с мусором», хотя не меньше достойно удивления то, зачем там были некогда выставлены испачканные краской куски ткани или доски! Но и подготовленный зритель, и интерпретатор-искусствовед, наверное, переоцени-

вают свои возможности, когда думают, что овладели неким редким языком, научились понимать его, говорить на нем. Достаточно заметить, что если экстравагантные любители древностей в сфере филологии запросто могут вести между собой разговор, скажем, на хеттском языке, «овладев» вполне языком искусства, никто не стал бы на нем говорить – хотя бы это означало и не возрождение классической картины, но превращение ее в набор каких-то графических схем – правда, таковые то и дело в искусствознании появляются, но остаются весьма малоубедительными. Я уже касался этой тенденции: велик соблазн объяснять образы образами же, избегая, тем самым, трудностей перевода на понятийный язык, – вот только что это дает науке?

В своем опыте искусствоведческой герменевтики²¹ О. Бэчман пришел к несложному выводу: в то время как можно более или менее однозначно проиллюстрировать какое-то высказывание, т. е. перевести понятия на язык образов, обратный перевод принципиально невозможен. Мы здесь имеем дело, таким образом, с аналогом необратимого химического процесса. Но мне не кажется, что, констатировав такой феномен, Бэчман сумел его объяснить или хотя бы сделать все необходимые выводы. Не претендуя на что-либо подобное, я хотел бы только отметить, что на этом пути можно бы было – неужели навсегда? – сокрушить столь же избитую, сколь и неверную метафору картины-текста. Основным достоинством изобразительного искусства (о не вполне изобразительной архитектуре я даже не говорю) представляется именно невозможность сведения его к тексту, хотя бы потому, что речь не идет, например, об иероглифическом письме, где хотя и используются картинки, все же каждая из них имеет *определенное* значение и повторяется всякий раз, когда пишущий испытывает именно в этом значении потребность. В изобразительном искусстве нет ни идеографических знаков, ни букв, ни слов, ни иных грамматических единиц. На роль таковых могли бы претендовать все те же символы. Но и в эпохи, наиболее склонные к символизму, не было создано ни одной картины, где были бы только они, т. е. кроме символов был бы еще только фон – столь же условный и нейтральный, как лист бумаги или иного материала, на который наносится текст.

Одно из немногих произведений, в чем-то близких такой гипотетической модели, – «Клевета» Боттичелли (Уффици), действительно, обнаруживает последовательность аллегориче-

²¹ *Bätschmann O. Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Darmstadt, 1984.*

ских фигур (различия между символом и аллегорией в данном контексте неважны), тогда как фон значения не имеет, ведь и для развитого архитектурного мотива в среднем плане можно найти какое-то объяснение, подобрав и к нему ключ; останутся только условные пейзажные дали, по поводу невнимания к которым со стороны этого художника иронизировал когда-то Леонардо. Главное же в том, что отдельные фигуры могут быть передвигаемы по этому фону, как если бы имела место не живопись, но аппликация, на что эти картинки делает похожей в числе прочего резкость контуров, столь характерная для Боттичелли, или переключочная мультипликация.

И это похоже на то, как без ущерба для смысла какого-нибудь текста могут быть переставлены местами некоторые (конечно, не все) слова. Кажется, в этой или двух самых знаменитых картинах художника мы, объяснив каждую фигуру (как это сделал когда-то Варбург²²), а это означает: подведя под них некий текстуальный источник, – сможем и картину в целом *исчерпать*. Но много ли в истории искусства таких произведений? Как уже отмечалось ранее, последовательный иконолог перед слишком многими картинами должен бы был умолкнуть, признав, что ему о них нечего сказать, тогда как простой человек согласится, что эти картины просты для восприятия, ибо никаких непонятных символов в них нет; вот только вопрос, в чем их *ценность*, остается без ответа. Кроме того, всегда будут художники, подобные Гойе, произведения которых загадочны в целом, ибо там нет какой-то одной непонятной детали, непонятно все; равно непонятно и для профана, и для специалиста.

Пора обратиться к конкретным примерам из каталога – а именно к неубедительным объяснениям, призванным снять неприятное чувство непонятности, пролив свет на туманные образы испанца. Вот три рисунка, обнаруживающих некоторое сходство и получающих у автора комментариев к отдельным номерам каталога М. Мены-Маркес²³ прямо противоположные объяснения.

²² Warburg A. Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling». Frankfurt am Main, 1892.

²³ Все три: Goya: Prophet der Moderne (Katalog der Ausstellung). S. 299 (№ 129); S. 333 (№ 153); S. 263 (№ 104). Пояснения на с. 298, 333 и 263 (соответственно) (Mena Marqués M. B.). Для достижения большего сходства у первого рисунка (ил. 8) я удалил поля и рамку, что, конечно, изменило композицию, однако такое искажение не кажется мне чем-то фатальным.



Ил. 8. Ф. Гойя. *Contenta con su suerte*. 1810-е (фрагмент)



Ил. 9. Ф. Гойя. *Fantasma con castañuelas*. 1820-е



Ил. 10. Ф. Гойя. *4^o en la misma*. 1800-е–1810-е

(Я намеренно привожу названия произведений без перевода, ибо и перевод означал бы какое-то *объяснение*, нарушающее ореол таинственности, который пока хотелось бы сохранить.)

Сходство рисунков, созданных в разные годы, поразительно. Несложно заметить, что автор использует один и тот же прием – показывает мрачно-таинственный танец, в двух случаях из трех с кастаньетами, известными и по другим фигурам Гойи, столь же далеким от выражения радости или экстаза народного праздника. Попробуем пока, отрешившись от возможного смысла изображений, понять, что же в них так пугает или создает столь неприятную мрачную атмосферу? А понять это можно, и не зная названий, и даже не задумываясь о времени и месте (или условиях) их создания.

Пугает прежде всего странное сочетание движения и неподвижности – свойство привидений и кошмаров. Ведь длительное время удерживать такое положение, что демонстрируют фигуры, крайне сложно. Это уже не танец, а какой-то виртуозный балетный или акробатический номер. Фигура совершает прыжки на месте, никуда не смещаясь, причем и взгляд ее зафиксирован на зрителе. Движения кажутся замедленными, тяжелыми, но при этом никакая сила не способна их остановить; как бы ни затухали прыжки, абсолютная устойчивость и покой не будут достигнуты. Вот, что можно представить себе исходя не из формы (собственно о ней – по способу *плоскостной интерпретации* – я не сказал ни слова), но из того, какими мы представляем себе движения реального человека. Основное свойство танца, как кажется, – в перемещении танцующего по какой-то траектории. Тогда как танец на месте, более похожий на непонятное топтание, как ничто другое, способен передать постоянство кошмара, являющегося художнику, судя по всему, уже не в первый раз (в четвертый, как можно понять из названия рисунка – ил. 10).

Но что же Мена-Маркес? Вот как трактует эти образы она. Первый рисунок (ил. 8) получает следующее объяснение: «не смотря на возраст, она (старуха. – И. С.) в отличном настроении (ist guter Dinge), а, кроме того, обладает достаточной силой и ловкостью для исполнения арагонского танца»²⁴. Итак, перед нами танцующая женщина из народа, «довольная своей судьбой» (как можно перевести название), что предполагает *положительное* отношение к ней автора, которое он, видимо, желал сообщить и нам. Гойя, стало быть, симпатизирует этой старухе и ее хорошему настроению, ничего страшного в ней нет, ее призрачность кажущаяся.

Обратимся теперь к среднему изображению (ил. 9). «Это вульгарный, сбивающий с толку (verstörendes) образ... он играет на кастаньетах, становящихся в его руках символами праздности, расточительности, порока»²⁵. Следует сопоставление с мужскими гениталиями, которое оставляю без комментариев – они излишни. Отчего же танцующая старуха не демонстрирует своими кастаньетами праздность или порок? И почему она невульгарна? Оказывается, во втором образе содержится намек на мракобесное духовенство, которое великий художник не уставал критиковать, а понять это можно по сутанообразному одеянию героя. Следовательно, выражаясь по-простому, здесь плохой человек и относиться к нему следует критически. Однако ничего страшного в нем нет, это не какое-то привидение (хотя сам Гойя называет его «Призрак с кастаньетами»), всего лишь порочный клирик. Объяснение снимает с произведения всякую таинственность, впуская свет и в самые отдаленные уголки творческой фантазии, показывая вновь и вновь, что в темной комнате никого нет, что бояться там некого, что привидений не существует и т. д. Гойя любит простой народ и ненавидит его угнетателей – как это похоже на тексты отечественных авторов былых времен!

Но как быть с образом, помещенным справа (ил. 10)? Он представляет наибольшую трудность. Впрочем, подсказкой может и в этом случае послужить одежда (об одеянии женщины из первого рисунка не сказано ни слова). Это, судя по всему, какой-то военный, но какой – неясно, неясно потому и как относиться к нему (как относился к нему художник). «Открытым остается вопрос, имеется в виду солдат французских оккупационных войск или же испанский партизан»²⁶ – пускай в реальности те и другие по части жестокости друг друга стоили (что сам Гойя умел прекрасно показать), все же историческая

²⁴ Ibid. S. 298.

²⁵ Ibid. S. 333.

²⁶ Ibid. S. 263.

правда на стороне последних; потому, если верно второе, существо угрожает не нам, мирным зрителям, но врагам испанского народа; если же первое, бояться его нужно, ведь хотя бы и в ночном кошмаре²⁷ нам явилось не нечто абстрактное или мистическое, а воспоминание о зверствах оккупантов. Характерно, что судя по датировке (см. подпись к рисунку) неизвестно, когда он был создан – до или после ухода французов.

Так, даже всезнающий автор оказывается в тупике, будучи не в силах разъяснить сей трудный образ. Я потому и выбрал такое, нарушающее хронологию (и следующий ей порядок приведения рисунков в каталоге) расположение картинок, что мне хотелось после определенно *хорошего* и определенно *плохого* перейти к *неопределенному*, непонятному. Исследователь, вероятно, надеется, что со временем обнаружение какого-то (текстового) документа прольет свет, наконец, и на эту загадку, так что мы и ее сможем объяснить, но для нее верна не только гипотеза (это солдат, осталось узнать – свой или чужой), но и сама установка на объяснение, рассеивание мнимой таинственности, вследствие чего можно было бы представить Гойю отнюдь не творцом кошмаров, но искренним борцом с ними в духе просветительской идеологии. Они окружали и преследовали его, но сам-то он не имел с ними ничего общего, – его рисунки и гравюры бичуют пережитки прошлого, прославляя тех, кто, вопреки всему, сохранил достоинство и душевную красоту. Верно ли это?

Двусмысленность работ именно такого рода у Гойи начинается, как известно, с первого офорта – того самого «Сна разума». Воспользовавшись многозначностью слова «сон», известного как испанскому, так и русскому (но не немецкому) языкам, он и в том случае ставил зрителя в тупик, ибо непонятно было, что рождает чудовищ, болезненное воображение художника или же недостаток просвещения? Гойя создал впоследствии немало произведений, дидактическая или морализующая интенция которых вполне ясна – точнее, к ним можно подойти с подобной меркой, игнорируя незначительный элемент *двусмысленности*, сохраняющийся у автора, как кажется, всегда. Зато немало и таких работ (в данном случае

²⁷ Название рисунка тоже из трех самое таинственное. Немецкий перевод (Ibid.) является именно интерпретацией, ибо восполняет фразу «четвертый раз за все ту же» до «четвертый раз за ночь является кошмар». На каком основании? Только на том, что ночь в испанском языке женского рода (la noche) и «та же» (la misma) может относиться к ней? Почему не предположить здесь какое-то другое (пропущенное) существительное – практически любое, только бы женского рода?

это скорее среднее и правое, нежели левое, с интерпретацией которого согласиться проще), которые вообще нельзя объяснить, если не допустить, конечно, что пока один Гойя изгонял чудовищ, другой их, напротив, плодил.

Его, судя по всему, влекли некоторые сочетания деталей, более или менее парадоксальные, и он мог употреблять их и с какой-то ясной целью, и без оной. Вот пара примеров из того же каталога. Вслед за изображением склонившегося над книгой старца, с достаточно понятным пояснением: «много знаю и все же учусь»²⁸ – взору является «грамотный зверь»²⁹, тоже с книжкой, но уж точно ни к чему не призывающий, – сущее чудовище, хотя и не лишенное обаяния!

Или так: нелепо балансирует, подобно канатоходцу, на натянутой веревке епископ, и название «чтоб она порвалась»³⁰ вновь выдает антиклерикальный настрой автора. Но вот падает с лестницы старуха (или старик), следует пояснение: «подвиги? (valentías) в твои-то годы»³¹ (я бы добавил вначале слово «какие» или «что за»), однако, несмотря на кажущуюся назидательность такого, вроде бы понятного названия (помни о возрасте, веди себя подобающе), конечный смысл произведения остается неясен. Более того, вследствие формальной близости этого произведения нашей ил. 8, кажется, что это та самая старуха, переоценившая свои способности, потанцевала немного и попробовала затем какое-то особенно трудное па, не заметив лестницы, вот и упала людям на смех. А ведь мы ее только что похвалили, да еще за то, что она неплохо держится (т. е. как раз *не помнит* про свои годы) – выходит, напрасно. Но ведь это сам художник взял да и повалил ее, дал сначала потанцевать и напомнил затем, сколько ей лет!

Много еще подобных загадок и подвохов у Гойи, как много их и вообще в искусстве. Почему бы интерпретаторам не смириться с тем, что, если уж текст бывает неясен, то что говорить о картинках, почему бы не оставить их в покое, смирившись с *двусмысленностью*, которая в мире образов поистине царит? Так ли уж плоха неясность, и какой бездумно просветительский дух требует от нас все и всюду объяснять, задаваясь в конце концов одним и тем же вопросом: хорошо это или плохо, хороший человек изображен на картине или плохой (ангел или бес)? И даже признавая неоднозначность некоторых (исторических) личностей, мы все-таки склонны предпо-

²⁸ Ibid. S. 300–301 (Nr. 130).

²⁹ Ibid. S. 318–319 (Nr. 142).

³⁰ Ibid. S. 291 (Nr. 125).

³¹ Ibid. S. 304 (Nr. 133).

лагать, что у художника есть твердая установка, кого хвалить (возвеличивать), а кого ругать (ниспровергать).

Установка на то, чтобы попытаться понять кого-то лучше, нежели он понимал себя сам, может показаться и наивной, и устарелой. Это невозможно, скажет современный интерпретатор, и будет, быть может, прав. Однако наша неспособность понять что-либо вовсе не означает, что художник (автор), который якобы ближе всех к своему произведению (пускай, окончив его, он уже от него отдалился), понимает его и дает нам какие-то подсказки. Они скрываются то ли в самом произведении (их только нужно поискать), то ли в каких-то комментариях (их, собственно, ищут исследователи, работая, скажем, с архивными документами). Но, объясняя свои творения (даже из самых искренних побуждений), художник не только оказывается перед ним в положении *еще одного зрителя*, он, более того, перестает в этот момент быть художником (автором) – смотрит и сам недоумевает, что это у него получилось.

Дело не в интуитивной природе творчества, не в одержимости некоторых художников кошмарами, когда наутро они уже не помнят, чем были движимы вчера и что им такое смутное явилось да так и осталось на холсте. (Немногие художники так любили изображать кошмары, как Гойя.) Изображение потому и нужно, и ценно, что его нельзя объяснить, – можно только повторить, что всякая интерпретация занимает по отношению к нему внешнее положение, что художник сам «выходит из себя», когда пытается картину объяснить, неважно, до, в процессе или после ее создания. Иначе человечество обходилось бы одними текстами, в них находя выход творческой энергии, но и тексты были бы не слишком перегружены образами, тяготея все время к понятиям, ибо всякий образ призрачен и туманен, понять и объяснить его практически невозможно. Да и ни к чему.

Впрочем, у такой *туманности* образов есть и свои достоинства. Как литературный текст вообще всегда не столь однозначен, нежели текст научный, так и в науке есть свои градации ясности, и математическая формула всегда точнее сухого перечисления фактов в гуманитарном исследовании. Но если кто-то посвящает себя этим *неточным* наукам³², его,

³² Ср.: «Напротив, все гуманитарные науки, более того, все науки о живом должны быть неточными именно для того, чтобы оставаться строгими. <...> Неточность исторических гуманитарных наук – не недостаток, но лишь исполнение требования, существенного для такого вида исследования». Скорректированный по оригиналу перевод из: Хайдеггер М. Исток художественного творения. С. 263–264.

должно быть, влечет именно неточность, неокончателность, неисчерпываемость гуманитарной проблематики, когда всякий вопрос может иметь несколько ответов или не иметь их вовсе, – он ценен как таковой, сам по себе. Живописные образы дальше всего отстоят от такой формульности. Справедливо потому предположить, что художниками становятся те, для кого литература (а писательское творчество – самое естественное, ведь это лишь зафиксированная на бумаге речь) слишком точна, слишком определена, слишком ясны в ней образы и мотивы. Кажется, что, наоборот, изобразив нечто, художник в зрителе рождает более точное представление о чем-то (если речь не идет о таких художниках, как Гойя): пока поэт нам что-нибудь опишет (вроде щита Ахилла), художник успеваеьт передать определенный образ, воспринимаемый пускай и не мгновенно, но достаточно быстро³³. Но дело не в затраченном времени. Конечным результатом знакомства с любым литературным произведением все же становится большая ясность, чем возможная в общении с изобразительным искусством.

Дело в том, что из трех типов литературного текста: *описания*, *повествования* и *рассуждения* – живописи доступны только первые два, и то второй присущ ей в меньшей степени, что требует от художника определенных ухищрений (которые, как мы уже знаем, способен раскрыть *повествовательный* тип интерпретации), он как бы взят у литературы взаимы, зато рассуждений в изобразительном искусстве нет и быть не может. Пускай мы и склонны называть отдельных художников философами, говорить об их мировоззрении, выраженном в линиях или красках, речь никогда не идет о философии отдельной картины – вся жизнь мастера может читаться как философский трактат, не отдельное творение.

А *рассуждать* в каком-то смысле ведь и означает *объяснять*, формулируя, в числе прочего, авторское отношение к происходящему. Художник такой возможности лишен, следовательно, что бы он ни *показывал* и как бы хорошо ему это ни удавалось, узнать, что он имел в виду, мы не можем, так как спросить не у кого. Художник нем, он только жестами показывает нечто, и этих жестов для выражения *самой простой* мысли недостаточно. Тот, кому деятельность живописца, графика, скульптора кажется не слишком интеллектуальной, находит спасение в литературе (занимаясь, к примеру, и тем и другим параллельно), однако есть у этой *жестикуляции взамен слов* свои достоинства. Так же и в пантомиме или балете актеры не говорят, и оттого не все понятно, да полная понят-

³³ Об этом: Леонардо. Трактат о живописи. 2, 10–24.

ность и не нужна. Нас влечет недосказанность и неопределенность. Как и в музыке, в конце концов родившейся, наверное, из имитации человеческой речи путем удаления оттуда наделенных значением слов. Смысл исчез, осталась «чистая музыка». Какой у нее смысл?!

Оставаясь на высоте своего ремесла, интерпретатор должен перестать наконец объяснять художнику, что тот хотел сказать, ибо это никому неизвестно, но и там, где художник самоуверенно пытается объяснить нам смысл своего творения, мы вправе его остановить и осадить, указав, что он сам разрушает цельность произведения, когда пытается подобрать ключи к закрытым навеки дверям. Зачем их открывать? «Bei Kunstwerk hat es keinen Wert, hinter die Oberfläche der Erscheinungen zu dringen... sie enthalten in ihren Oberflächen ihre ganze Tiefe»³⁴.

Стоит теперь привести пример из русского искусства, вроде бы такого далекого от гойевской фантастики, причем из его совершенно приземлено-реалистической области – творчества передвижников, точнее, самого крупного из них, Репина. Я имею в виду картину, уже само название которой и многое поясняет и ничего ровным счетом не может пояснить. Речь о «Не ждали» (ГТГ). Пожалуй, всякий интерпретатор начнет с того, что попытается дополнить это название, пояснив, кто не ждал и кого (что) *не ждали*.

Едва ли кто-нибудь оспорит тот факт, что картина эта рядовому зрителю сейчас не до конца понятна. Требуется некоторая историческая справка, то есть помощь даже не искусствоведа, а всего лишь историка, хотя бы и в незначительном объеме. Надо объяснить, что на картине изображен человек, сначала сосланный по каким-то политическим мотивам, а теперь возвращенный из ссылки в родной дом, где его *не ждали*. Историк этот уточнит, наверное, что подобные сцены имели место во многих российских домах в позапрошлом веке, отчего тогдашнему зрителю такая картина была совершенно и безусловно понятна. Давая ей такое несколько туманное название, Репин не то чтобы из опасения цензуры был вынужден прибегнуть к иносказанию, он лишь постарался избежать называния вещей своими именами – что угрожало банальностью.

Однако, узнав все это, современный зритель сможет указать на некоторые несообразности, рассуждая не как историк или знаток, а лишь с позиций здравого смысла. Прежде все-

³⁴ *Badt K. Raumphantasien und Raumillusionen. S. 68.*

го, что же все-таки означает название, почему *его не ждали*? Ведь, напротив, сосланного или заключенного во все времена ждут, надеются на возвращение, если, конечно, у такого человека есть дом, где живут близкие, родные ему люди, те, кому он, действительно, дорог. Нет никаких оснований предполагать, что пришедшему не рады, что художник хотел показать, что о нем уже забыли, теперь же раздражены его внезапным появлением. Такой поворот сюжета был бы вполне возможен, но в картине нет ничего и отдаленно на это похожего. В лицах домочадцев – удивление, растерянность, только в лице пришедшего некоторая неуверенность, нужен ли он здесь, не забыли ли о нем в этом доме, все же остальные участники стремятся показать, что это не так.

Быть может, Репин желал обострить трагизм ситуации, и название следовало бы уточнить, добавив «уже», т. е. его «уже не ждали», не надеялись увидеть живым, полагали, что он умер, погиб, пропал без вести? Или даже пришло ложное известие о его кончине. Но опять же, того удивления или потрясения, которое вызывало бы в близких появление того, кого считали умершим, в лицах и позах героев нет и следа, по всей видимости, не такую ситуацию имел в виду художник. Ну, а если кто-нибудь просто возвращается домой, хотя бы и после долгого и притом вынужденного отсутствия, разве такое появление будет неожиданным – если, конечно, возвращающийся не вздумал пошутить, не предупредив заранее, или даже пожелал застать домочадцев врасплох? Но здесь такое предположение, конечно же, смехотворно.

Насколько можно сейчас об этом судить, в XIX в. при тогдашних скоростях передвижения к подобному возвращению успели бы подготовиться заранее. А ссыльный непременно предупредил бы о своем появлении. Возможно, и вне зависимости от его воли, родственникам сообщили бы об освобождении, в том числе о досрочном, скажем, по амнистии. Но быть может, он бежал, и появление его должно быть окружено тайной? Тоже непохоже, слишком много в картине свидетелей и слишком смело (для беглого) входит этот человек в дом – при свете дня. Опасаясь, наверное, что его «не ждали», но уж точно не того, что его «ждут» – в смысле полицейской засады.

Итак, традиционное объяснение этой картины (настолько привычное, что я не посчитал нужным приводить здесь какую-нибудь цитату в подтверждение своей реконструкции подобного хода мыслей) отнюдь не так очевидно, как кажется поначалу. Из произведения Репина совершенно неясно, откуда возвращается человек, которого «не ждут», мы только чувствуем, что он возвращается, а не приходит в этот дом впер-

вые, хотя, наверное, и это невозможно со всей очевидностью доказать. Мы верим, что это его дом, но предметом самой такой веры (т. е. чем-то правдоподобным) не становится все прочее – именно рассуждения о ссылке и политике. Причем, усомнившись в традиционной версии, я вовсе не собираюсь здесь приводить какую-то другую – у меня ее попросту нет. Я лишь показываю неоднозначность изображения, полагая, что так можно продемонстрировать принципиальную двусмысленность всего (классического и сиящегося быть таковым) искусства, раз уж даже в этом его отделе имеет место подобное свойство. Там, где, казалось бы, все разъяснено и разъяснялось самими художниками, их критиками и исследователями тысячу раз!

И, замечу, эта неясность ни коим образом не вредит нашему восприятию картины (которую я, по существу, своим анализом никак не затронул, ибо говорил не о ней самой, а лишь о сцене, которая в ней запечатлена). Напротив, мне и здесь эта неясность или недоговоренность кажется безусловным достоинством; пускай в русском искусстве немало и более загадочных произведений – в этой картине тоже есть маленькая загадка. Представление, будто бы предыстория или последующие события могут быть реконструированы – хотя бы в форме школьного сочинения – ложно, оно отрицает ценность выбранного художником момента, более того, то особое время картины, о котором в начале данного исследования шла речь. Художник не дает нам никаких подсказок к объяснению подобной загадки, и, как в ее названии содержится лишь фрагмент некоей фразы (иное дело, скажем, «Кзаки пишут письмо турецкому султану»³⁵ (ГРМ)), так и в ней самой событие показано, словно бы сквозь дверную щель, как обрывок без начала и конца.

Можно было бы ограничиться одной такой констатацией наличия недоговоренностей и у пресловутых «реалистов» тоже, но вот какие выводы мне представляется возможным из этого

³⁵ Мелочь, конечно же, но и в формулировке названия тоже могут содержаться какие-то небезыңтересные приемы выражения. Что, если другое полотно автор назвал бы просто «Пишут», как «Едут!» у Рябушкина (ГРМ)? Или если переименовать «Покорение Сибири Ермаком» в просто «Покорение»? «Не ждали», как уже отмечалось выше, название столь же популярное, вошедшее, если не в пословицу, то уж точно в обиход, как «Грачи прилетели» или «Явление Христа народу», но из всех таких «золотых названий» оно одно отличается краткостью и таинственностью. Смею утверждать, что его и полюбили за эти лаконизм и непонятность.

сделать. Хотелось бы поискать ответ на вопрос: присутствовала ли двусмысленность в искусстве всегда, и, если нет, то когда и при каких обстоятельствах она не то, чтобы появилась, но, по крайней мере, получила большее, нежели до того, распространение? Как это ни странно, но ответ следует искать в истории тех трансформаций, которые претерпела сюжетика классического искусства за долгие века его существования, причем фокусировать в этом случае внимание на одном лишь русском искусстве, наверное, неверно.

Вспомним, что сначала художники были крайне ограничены в выборе тем своих картин. По существу, они писали их всегда об одном и том же, в тысячный раз напоминая зрителю о земном пути, чудесах и страстях Христа, Его учеников и последователей, христианских мучеников, – о смерти и победе над ней в Воскресении. Как церковная служба предполагала повторение одних и тех же действий, так точно и церковное искусство было в каком-то смысле на редкость однообразно. Правда, можно сказать и по-другому: художникам были заданы лишь фабулы, сюжеты (интерпретации заданного) они выбирали сами, оттого в таком искусстве и не происходило деградации или застоя, более того, оно обнаруживало постоянное развитие новых форм, новых средств.

Все же, хотя бы для историка такое искусство не слишком информативно – ведь только где-нибудь на периферии полотна можно обнаружить *приметы времени*, там, где художник позволял себе некоторые сюжетные вольности, а так он почти ничего не рассказывал ни о современных ему войнах, ни об иных бедствиях, ни о мирной жизни. К чему все эти, давно уже ставшие чем-то конвенциональным муки первых христиан, почему бы не рассказать о подавлении народных бунтов или же о казнях людей, в чем-то несправедливо обвиненных? Художники все это игнорировали, упорно не желая сострадать своим современникам (а не тем, кто жил и умер когда-то очень давно), тем более открывать кому-то глаза на несправедливость, изменять своим искусством мир к лучшему и т. п. В их творчестве не было никакой злободневности, но и яркие события прошлого, все то, чем будет заниматься потом историческая живопись, они тоже игнорировали. Или же им не давали этого делать? Едва ли. Думаю, и к этой ситуации применима идея Ригля, что искусство не могло чего-то, потому что не хотело этого.

Разрушение традиционной сюжетики проходило в несколько приемов и не в полной мере совпало со становлением и развитием классического искусства или же искусства Возрождения. Можно выделить в таком процессе три этапа. Сна-

чала это появление картин на «языческие» сюжеты (неважно, изображали там богов или героев античности) в XV в. Затем отказ некоторых народов Европы вследствие реформы церкви от использования картин (икон) в религиозной практике. Наконец, распространение просвещенного атеизма среди людей культуры (и художников, и их заказчиков). Как следствие, разброс и шатания в выборе сюжета – вроде бы можно все, и художники устремляются в поисках новых источников вдохновения: кто к газетным репортажам («Плот Медузы», «Свобода на баррикадах»), кто к учебникам истории («Последний день Помпеи»), а кто вновь к Евангелию, но неканонически прочтенному, пропущенному через новейшие теории («Библейские эскизы»). С определенного момента то, что прежде было стержнем всей изобразительности западного искусства (да и не только искусства), стало одним из сюжетов в ряду многих.

Р. Розенблюм отметил странное увлечение мастеров классицизма в XVIII в. изображением смертей великих³⁶ – в основном реальных и вымышленных героев античности, но также и выдающихся людей своего времени («Смерть Марата»). Весьма мрачные сцены буквально заполнили собой мир человека эпохи Просвещения. Чем объяснить подобное увлечение, если не отходом от традиции изображать страшное, возвышенное, героическое только в сценах казней христианских мучеников или Страстей Христовых? Более уже неактуальных, ибо вера в их необходимость, да и просто вера к тому времени изрядно поистерлась, гораздо более насущным представлялось изображение страданий «реальных людей». Вот (частичный) ответ на вопрос, который вкладывает в уста Федотова автор беллетризованной версии его биографии В. Б. Шкловский: «Почему искусство почти всегда изображает гибель? Почему Бруни рисует потоп и евреев, погибающих от змей, а Брюллов изображает гибель Рима, гибель Помпеи и хочет изобразить гибель Пскова? Почему так много распятий?»³⁷ Только «распятия» здесь, пожалуй, не слишком уместны, правильнее было бы усложнить вопрос, сказав так: почему прежде были только распятия, а теперь...

Все это, не в последнюю очередь, усиливало трагическое мировосприятие. Ведь всякий настоящий атеист, будучи последователен, должен исповедовать также и крайний пессимизм, если только он не настолько наивен, чтобы верить в

³⁶ Rosenblum R. Transformations in Late Eighteenth Century Art. P. 28 ff.

³⁷ Шкловский В. Б. Повесть о художнике Федотове. М., 1965. С. 50. Не гибель Пскова, конечно, а лишь его осаду, не столь по нынешним меркам и разрушительную.

«светлое будущее» на Земле – в таком случае смерть отдельного борца за идею не предполагает никакого воздаяния ни ему, ни его мучителям, но справедливость торжествует в установлении лучшего общественного устройства в будущем, когда люди вспомнят о геройстве тех, кто это время приближал. И, умирая, человек будет надеяться и на память о себе, и на то, что все, что не удалось ему, смогут доделать другие, хотя бы он, полностью исчезнув, и не сможет об этом узнать. Но поверить в это очень трудно – почти невозможно.

Вспомним рассуждения, приведенные в первой части по поводу «Пожара Борго». Там людей спасло чудо, входящее в промысел Божий, тогда как в картине Жерико спасением становится *случайное* появление корабля вдали, *случайно* заметившего плот. Но даже если эта случайность и спасает кого-то, то погибших на плоту она уже не сможет воскресить; выжили сильнейшие, прочие погибли. И где же справедливость – разве в надежде то ли художника, то ли зрителя, что, наученные горьким опытом, люди в будущем станут строить корабли надежнее и подобная история не повторится? Поистине слабое утешение! Вот, стало быть, еще одна грань трагического, присутствующая уже не всему искусству в целом, а искусству XIX столетия, совершившему последовательное освобождение ото всех былых ценностей.

Причем здесь, однако, *двусмысленность*, качество, о котором мы, как может показаться, совсем забыли? Но отказ от прежних сюжетов в пользу выдумывания картины от начала до конца, точнее поиск оригинальной фабулы, когда для художников уже не имели значения какие-то тонкости интерпретации чего-то заданного извне, более того, укорененного в вековой традиции, породил некоторую таинственность, туманность в самой основе такого нового произведения – в его оригинальной (лишенной прецедента) фабуле. Когда художник все придумал сам, никто – ни интерпретатор-искусствовед, ни простой зритель уже не может сослаться на некий первоисточник, каковым для христианского искусства был не только и не столько текст Библии, сколько вся традиция его иллюстрирования – именно так это изображали испокон веков.

Можно возразить, что ведь художник XIX в. мог иллюстрировать и какое-то всем хорошо известное произведение литературы (как иллюстрировал пьесы Шекспира Делакруа) или опираться на исторические события, далекие или близкие, наконец, он мог вновь обращаться к историям, изложенным в Писании. Все верно, но одно дело, представление об Истине, засвидетельствованной в каноническом религиозном тексте,

который, конечно же, нельзя низводить до уровня исторического источника, другое дело, какое-то событие, где-то кем-то не вполне достоверно засвидетельствованное, тем более, художественный вымысел. Как ни странно это прозвучит, но прежде все знали, *как выглядит Христос* – именно так, как принято было Его изображать; неважно, что разветвленность одной большой традиции не позволила бы свести ответ на такой вопрос к какой-то краткой формуле, можно было указать на широкий круг произведений такого рода, поистине обнаруживавших единство в многообразии!

Теперь же критическое рассмотрение может быть направлено на любое изображенное событие в плане как научного, так и простого человеческого сомнения. А так ли следует его изображать, да и вообще стоит ли его изображать? Вот Жерико потратил немалые усилия, с тем чтобы достичь документальности в своей главной картине. Но разве может кто-то поручиться, что все было именно так? Речь все равно должна идти не о правде – о правдоподобию. Как среди историков обстоятельства смерти Марата могут вызывать споры, так и зритель находит изображение ее сомнительным в том смысле, в каком он никогда не усомнится в изображении Распятия. Даже будучи атеистом или, в первую очередь, будучи им, он и не подумает обращать к такой картине вопрос: так ли это было? Если, конечно, его, как историка XIX в. (Штрауса), не заинтересует возможность реконструкции реальных событий, того, что лишь *отчасти* отразил (и искажил) христианский миф.

Вот и убийство Иваном Грозным собственного сына стало предметом нескончаемых споров среди специалистов, готовых объяснить профану, что уж во всяком случае, все было не так, как это изобразил Репин, если вообще было. Впрочем, справедливости ради им придется признать, что картина эта столь плотно вошла в массовое сознание, что в каком-то смысле все было именно так и не могло быть иначе, ибо образ, придуманный живописцем, оказывается убедительней сухих выкладок профессиональных историков. По этой причине из подобных картин (как и романов, и фильмов) может завязаться маленький миф, принадлежащий все-таки не одной только массовой культуре.

Но недостаточная (сомнительная) достоверность такого изображения как раз и становится источником *двусмысленности*. Конечно, она и прежде имела место в искусстве, но – самое время сказать об этом – в исключительных случаях. Двусмысленны (и таинственны) произведения таких, весьма неканонических мастеров, как Босх или П. Брейгель ст., двусмысленны произведения и других мастеров, их совре-

менников, но лишь в какой-то части, в тонкостях авторской интерпретации сюжета, где неизбежен отрыв от традиционного изображения. **Чем оригинальнее сюжетная находка, чем изобретательней художник, тем более расплывчато и неопределенно его творение.** Двусмыслен «мученик» Марат и все прочие гибнущие герои на картинах эпохи неоклассицизма, но двусмысленны и реликты религиозных мотивов в иных, не столь кровавых сценах.

Если допустимо (как мы видели ранее) говорить о созвучии немой сцены «Ревизора» Второму пришествию, тогда и в картине «Не ждали» можно увидеть намек на сцену возвращения блудного сына. Вот только в каноническом варианте нам все известно и про главного героя, и про остальных участников; мы знаем, что было раньше, мы знаем, к чему все придет и, главное, какой в этом смысл, – об этом последнем моменте можно спорить до бесконечности, все равно у нас есть канонический текст, а, стало быть, и исходная точка, и система координат для дальнейших поисков. Все вопросы, которые могут быть обращены к картине Репина, как только мы откажемся следовать штампам, проистекают из оторванности этой картины от церковной традиции. Оторванность эта тем больше, чем заметнее имитация русским живописцем того прежнего сюжета, она способна даже, в конечном итоге, выродиться в пародию. Ведь понятно, что герой не грешник, а встречающие его менее всего похожи на Отца Небесного. Более того, нам неизвестна предыстория события, не можем мы и понять, плохо или хорошо, что герой покинул некогда свой дом, а теперь возвращается. И мы не знаем, будет ли он принят и прощен и нуждается ли вообще в прощении. Словом, ничьи объятия не могу его встретить по той простой причине, что многократно разыгранный классическим искусством сценарий здесь не работает. Использовал Репин традиционный мотив сознательно или нет, думал он или его поклонники о «Блудном сыне» или немало бы удивились такому сопоставлению, все это, в конечном счете, неважно³⁸.

Другое дело, что, оставляя нам некоторый шанс провести подобные параллели, он, кроме того, раскрыл картину в будущее, позволив и далеким поколениям найти в таком неопределенном сюжете что-то свое. А с другой стороны, отказавшись от объяснения подробностей, избегая какой-либо однозначности, он сохранил в картине главное, тему *возвращения* – поистине общечеловеческую. Неважно, кто и куда вернулся и по-

³⁸ Вот еще один вопрос из Шкловского: «Почему нужно непременно о древнем “блудном сыне”? Почему не рисовать свое о своем?» (*Шкловский В. Б. Повесть о художнике Федотове*. С. 166).

чему он оттуда ранее ушел (или был изгнан). Неважно даже, что будет потом, сам момент переступания порога важен и ценен, достоин увековечивания. И Рембрандт, конечно же, говорил о каких-то общепонятных вещах, а не только иллюстрировал евангельскую притчу (тем более, что церковь в его стране таких иллюстраций не признавала). Но, видимо, для XIX в. тема *прощения* оказалась уже неактуальной, прощения в картине не могло быть; гораздо важнее оказалось изображение встречи с некогда оставленным, а также нерешительности, неуверенности в том, что все осталось, как было прежде, опасений, что тебя и в самом деле *не ждут*. Но лишь усиление двусмысленного начала позволило рассказать о столь многом на этапе одного только придумывания истории, не говоря уже о картине как таковой (ее форме или технике). Раскрыв исторические корни такой двусмысленности, мне, хочется надеяться, удалось показать, каким образом она связана с важнейшей для меня темой – *трагическим* в искусстве.

После такого методологического очерка самое время попытаться раскрыть основную тему данного раздела, для чего я предлагаю обратиться к творческим биографиям двух русских художников – Федотова и Сурикова. Поистине искусство каждого из них «несчастно по-своему», и кажется даже, что невозможно найти здесь каких-то точек соприкосновения. Разве только увидеть их в том, что оба художника оставили сравнительно немного картин, но каждой из них присущ в каком-то смысле этапный характер – и для них, и для русской культуры в целом. Точнее, можно выделить в творчестве того и другого несколько работ, которые допустимо представить как своего рода *вехи* творческого пути, переломные, поворотные моменты, потому довольно разные, отражающие эволюцию творческой манеры того и другого автора. Вокруг них вращается все остальное, что им удалось сделать, – прочие творения служат предисловием или послесловием в очередной большой главе их жизни, в центре которой – одна из немногих главных картин.

Это может напомнить судьбу Иванова³⁹; мы, таким образом, возвращаемся к некоторым сюжетам из первой части данной

³⁹ Ср. высказывание о работе Сурикова над каждой картиной: «Услужливая память историка искусства подсказывает и готовит пример губительного влияния на целостность художественного впечатления чрезмерно длительных процессов художественного воплощения и обилия этюдов – “Явление Мессии” Александра Иванова» (*Никольский В. А. Творческие процессы В. И. Сурикова. М., 1934. С. 116*).

работы. Ведь и тем другим художником оставлено довольно много произведений, однако все они подчинены главной задаче его жизни – написанию сверхкартины (обернувшейся неудачей). Я высказывал по этому поводу сомнения, разумно ли приносить все в жертву одной картине, неизбежно возлагая на нее слишком большие, заведомо несбыточные ожидания и надежды, как свои собственные, так и чужие. Мне это желание кажется свидетельством кризиса и в искусстве в целом, и в творчестве отдельно взятого его представителя. Я считал это ненормальным, непохожим на творчество всех прежде живших мастеров искусства, явлением псевдоподвижничества, едва ли достойным восхищения.

Но ведь и такое творчество, сквозь которое своего рода метасюжетом проходит череда сверхкартин, т. е. несколько «Явлений Мессии», относится, по моему мнению, ко все тем же симптомам кризиса, а затем и распада системы классического искусства, который я начал исследовать в первой части данной работы. Мне важно отметить здесь, что служение сверхкартинам – род идолопоклонства, а наказанием за него всегда будет творческая неудача. Вот и Микеланджело когда-то столько сил вложил в свой сверхпроект – гробницу Папы Юлия, посвятив ему значительную часть своей жизни, а закончилось все неудачей, тогда как другие, вполне состоявшиеся произведения, не отняли у него столько времени и сил. Но много ли еще найдется в искусстве прошлого аналогов тому варианту жизненного пути, когда художник движется от одной эпохальной вещи к другой, раскладывая всю свою жизнь на отрезки, за каждым из которых стоит имя очередного шедевра? Напротив, сколько бы ни создали мастера классического искусства произведений, в масштабе всей их жизни каждое из них занимает не так и много места. (Оставляю в стороне особый случай архитектуры, ибо здесь длительность работы предопределена сложностью выполнения всякого задания, и все же даже в ней торжественное шествие мастера от шедевра к шедевр – явление необычное.)

Замечательно то, что оба наших художника оставили только 6–7 таких произведений-вех, притом что судьбою им были отпущены разные сроки. Скромность наследия Федотова можно объяснить краткостью жизни в искусстве – всего шесть лет. Конечно, материальными размерами его картины произведениям Сурикова уступают, но сил и времени отняли не меньше. Однако медлительность Сурикова в освоении каждого следующего этапа едва ли удивительна, скорей уж наоборот, горячая спешка, с которой творил Федотов, – исключение. В отношении него нет никаких трудностей отделения главного

от второстепенного – поворотными произведениями следует считать только картины, писанные маслом, а их, действительно, немного. С Суриковым дело обстоит сложнее, не берусь вообще утверждать, что представление о нескольких главных картинах, в сравнении с которыми все остальное отступает на второй план, является чем-то общепринятым в литературе о художнике⁴⁰. Я могу опереться лишь на мнение М. А. Волошина – автора самой оригинальной из всех монографий о Сурикове⁴¹. Именно он представил жизнь художника как путь от одной большой картины к другой⁴², коих всего было семь, причем первые три знаменовали собой восхождение к вершине, а следующие четыре – нисхождение и упадок.

Исключительный трагизм жизненного пути Федотова едва ли может быть кем-то оспорен – во всем мировом искусстве найдется немного подобных неудачников. В сравнении с ним биография Сурикова куда светлей, так и хочется, прибегнув к штампу, указать на то, что на долю Федотова выпало немало испытаний, как и положено первопроходцу, ну а Суриков жил и творил уже в совершенно иное время... И вроде бы страданий у него было не больше, чем у многих других живописцев, а все же какая-то особая трагика заметна в его наследии; стало быть, что-то такое он нес в душе, чего не было, скажем, у Репина, не столь однообразного, не столь мрачного, – но, может быть, потому и не столь интересного. К примеру, то, что для Репина лишь незначительный эпизод («Царевна Софья» (ГТГ)), для Сурикова становится поистине навязчивой идеей. И кто желал бы показать «давящую, удушливую атмосферу царизма», может смело обращаться к тяжеловесным творениям это-

⁴⁰ Но именно такое представление о подвижническом служении художника искусству выражено в следующем определении: «Жизнеописание Сурикова – это рождение и осуществление картин одна за другой» (*Евдокимов И. В.* Василий Суриков. М., 1933. С. 120), в том смысле, что ничего другого в этой жизни и не было. Вообще же, исследователи отмечают скрытность художника, недостаток сведений о его жизни и т. п.

⁴¹ *Волошин М. А.* Суриков. Л., 1985.

⁴² «Любопытна та художественная пропасть, которая отделяет эти случайные вещи от тех всех, что относятся к главной работе. Большим художником Суриков становился только тогда, когда душа его была потрясена и захвачена. Во всем же остальном, что не было для него творческой неизбежностью <...> Суриков оставался самым средним художником. Косноязычие его кисти превращалось в красноречие только тогда, когда он сталкивался с каким-нибудь из тех подземных токов истории, которые нес в себе» (Там же. С. 82).

го художника – едва ли кто другой в классическом искусстве сгодился бы на роль свидетеля такого обвинения. Ведь даже у Федотова отнюдь не все картины до того безысходны.

Вот оно – принципиальное различие двух художников. Если у Федотова трагична в первую очередь судьба, а живопись лишь постольку, поскольку она эту судьбу отражает, то Суриков говорит не совсем от собственного имени и рассказывает не о себе, но о трагическом, пережитом некоей общностью людей, целым народом, о коллективном опыте, потому его взор и обращен в историю, Федотову, к примеру, недоступную, – Суриков излагает *предысторию* событий своего века. При этом нельзя утверждать, что Суриков вскрывает корни каких-то проблем, актуальных для его времени (церковный раскол, к примеру). В конечном итоге, не так важно и то, что он фокусирует художнический интерес на XVII в. – т. е. кануне рождения новой, петровской России, одной из принадлежностей которой стало западноевропейское искусство с картинами маслом на холсте. Важнее как раз, что он отвращает взор от современности, т. е. своего времени, а значит, принципиально не собирается рассказывать о себе (в крайнем случае расскажет нечто о сибирских предках) и своих частных бедах, вроде ранней смерти жены. Мы, стало быть, у этих двух художников имеем дело с малой и большой историей, чреватой маленькими и большими трагедиями. Тем интереснее, обращая взор на них, осветить феномен трагического с двух столь различных сторон.

Так как ранее я не занимался отслеживанием творческого пути кого бы то ни было – ведь и предыстория «Явления Мессии» меня, по большому счету, не интересовала, – необходимо привести здесь кое-какие методологические замечания касательно того, как я собираюсь изучать эти две «жизни в искусстве» – Федотова и Сурикова. В этом деле у меня есть неплохой союзник – автор одной из лучших статей о Федотове, Вс. А. Дмитриев. Вот как он объясняет свой замысел. «Наш очерк будет такой же рабочей гипотезой, как и прежние биографии, разве лишь более кратким и... откровенным, так как мы не утверждаем, что облик художника именно таков, каким построим его мы, но мы утверждаем, что этот сочиненный нами образ был для нас ключом к творчеству мастера»⁴³.

По мысли автора, о Федотове известно так мало – по большей части, лишь обрывки биографии в пересказах друзей, – что иначе как гипотетической воссозданная картина его творчества быть не может. В этом нет большой беды. Всякий ученый

⁴³ Дмитриев Вс. А. П. А. Федотов. С. 6.

занимается такого рода реконструкциями, а, по существу, конструированием своего Федотова, Сурикова или же Иванова. Это свойство гуманитарных исследований, которое можно охарактеризовать как научное мифотворчество, не всегда бывает должным образом осмыслено. Тем лучше, что кто-то способен быть настолько откровенным, чтобы и сказать о нем и, что гораздо важнее, его осознать и осмыслить. Странно, что при этом Дмитриев демонстративно отказывается верить друзьям Федотова⁴⁴, как будто они чем-то такое недоверие заслужили! Впрочем, это все-таки не более чем декларация, и по ходу исследования автор неоднократно обращается и к их свидетельствам (пускай и относится к ним критически), и к мнениям своих предшественников.

Странно другое: отчего-то в своем вступлении (сразу за приведенной выше цитатой) исследователь обещает доверять прежде всего самому Федотову, что означает: опираться на высказывания художника, среди которых Дмитриевым почему-то особо выделяются стихотворения. Их, конечно же, во всякой подробной биографии Федотова не стоит совсем игнорировать (что я себе, однако, позволю сделать), тем не менее, очевидно, что если в техническом отношении *поэт он был примерно такой же, что и художник*, первый затерялся совершенно в тени Гоголя и Достоевского, второй же занимает очень большое место среди живописцев своей эпохи, потому Федотов-поэт – свидетель, не заслуживающий внимания.

Почему же не поступить иначе: не опереться на собственно произведения художника, к ним обращать вопросы, от них дожидаться ответа? Но ведь именно так Дмитриев и поступает, приводя басни Федотова (равно как и другие высказывания художника) лишь как дополнительный, побочный материал, в первую очередь анализирует его картины и рисунки. Или это настолько банально, что объявлять об этом в начале статьи автор не посчитал нужным? Но как призыв вернуться к отдельному произведению, не раз здесь звучавший, так и понимание истории творчества художника как последовательного анализа основных его творений не представляется мне таким уж самоочевидным.

Как раз от стихов и прочих второстепенных обстоятельств хотелось бы абстрагироваться, основное внимание сосредоточив на тех семи картинах, из которых собственно и складывается образ Федотова-живописца. А нам интересен именно он. Зато уж каждое из этих немногих произведений будет рассмотрено со всей необходимой тщательностью, с подробностями

⁴⁴ См.: Там же.

ми, которых, возможно, эти достаточно миниатюрные вещи и не заслужили бы... когда бы *миф* их автора не занимал такого большого места в русской культуре. И с тем чтобы лучше понять ее, а заодно и поговорить в очередной раз о неудаче классического проекта и возможных ее причинах, нужно со всех сторон рассмотреть эти скромные картинки, наверняка отыскивая в них то, чего сам художник или его первые исследователи и не предполагали найти. Признание *ценности двусмысленности* в искусстве избавляет меня от мучительных раздумий: к чему вообще такое искусственное усложнение личности художника? Конечно, оно необходимо, причем именно для раскрытия *трагического* и в нем, и вне его.

Федотов

Для начала, дабы показать, к чему приводит обеднение образа художника, посредством растворения его в быту или в истории культуры, следует обратиться к совершенно другой эпохе изучения его творчества. Иначе говоря, отдавая должное заслугам поколения Дмитриева в деле создания истории русского искусства, куда важнее попытаться понять теперешнее отношение к Федотову. Здесь неоценимым подспорьем оказывается самая свежая книга из всех, к которым я по ходу данной работы обращаюсь, – сочинение Р. Кирсановой «П. А. Федотов: Комментарий к живописному тексту». Поистине многообещающее название! Увы, оно оказывается чреватое разочарованием, ежели читатель станет ожидать каких-то особых *комментариев*, даже не вполне понимая, что означает словосочетание «живописный текст». Картина, как текст, – метафора привычная, чтобы не сказать избитая, но автор, очевидно, обращается не к ней. Предмет ее исследования – вещи в картинах Федотова, причем именно вещи (предметы), а не их изображение, та самая живописная передача, на которую не может не обратить внимания всякий вдумчивый искусствовед.

Но в данном случае автор странным образом игнорирует вообще все формальные проблемы – до такой степени, что затронув, будто случайно, по ходу своего текста одно такое свойство – освещенность фигуры майора в картине «Сватовство», она тут же оговаривается⁴⁵, что какой бы смысл ни находили

⁴⁵ Кирсанова Р. П. А. Федотов. С. 59. Я не настаиваю, что всякая такая деталь для искусствоведа важна, – к примеру, меня выделение светом фигуры майора тоже не интересует. Недоумение вызывает лишь принципиальный отказ автора касаться проблем такого рода.

в этом приеме искусствоведы, для решения поставленных ею задач подобные детали какого-либо значения иметь не могут. То, что на картине показаны некие формы, напоминающие реальные предметы «из жизни», а отнюдь не сами эти предметы, и видим мы их вследствие *иллюзии*, творимой художником, кажется до того очевидным, что напоминать об этом как-то даже неудобно. Но, видимо, таково состояние нашей науки, что приходится напоминать о подобных вещах постоянно, рискуя притом еще и не быть понятым.

Вследствие такой позиции автора читатель многое узнает из ее книги о назначении и значении помещенных в картины предметов, но ничего не узнает о самих картинах. Для него как бы устраивают экскурсию по тем интерьерам, в которых разворачивалось действие основных произведений Федотова, но то, что художник – создатель не самих этих интерьеров, а живописных произведений, картин, может быть и вовсе упущено из виду, коль скоро сами картины не *комментируются*. Я тоже мог бы дополнить свой рассказ о произведении Репина точной характеристикой предметов мебели и одежды – таким образом получился бы и у меня «комментарий к живописному тексту» в стиле Кирсановой – материал к этнографическому исследованию старого быта, почти ничего о художнике и его картине не сообщающий.

И все же кое-что из этого новейшего текста о Федотове почерпнуть можно⁴⁶. А именно – примеры подробного разъяснения того, что хотел показать Федотов (без, повторяю, даже попыток ответить на другой вопрос: *как он это сделал*). Слишком подробного, не оставляющего места двусмысленности, тайне; при этом поскольку вещей в картинах постепенно становилось все *меньше*, то и события, которые можно объяснить, – однозначные, понятные – постепенно исчезают. Сначала Федотов и сам старался все объяснять, отчего картины у него получались плоские, скучные, однако постепенно он от этого отказался – что принято считать несомненным его достижением. И если это верно, то комментарии Кирсановой, совпадающие с намерениями самого Федотова в ранний период, с поздним Федотовым уже явно несоразмерны.

⁴⁶ Поистине загадочно самое начало труда! (С. 5 и далее.) Автор обращается к судьбе одного из предшественников – Я. Д. Лещинского, обещая в книге развить какие-то его достижения, и так как там же упоминается несогласие с Лещинским многих других ученых (насколько я понимаю, критиковали его за неточность приводимых цитат), это вроде бы предвещает полемику с ними. Но ничего подобного в основном тексте нет, отчего остается непонятным, что же автор у Лещинского позаимствовала.

Но именно в начале пути излишняя многословность художника нанесла немалый ущерб его замыслам, что можно проиллюстрировать несколькими примерами, причем я попытаюсь представить ситуацию с толкованием этих картин как переживание определенного *разочарования*, что постигает зрителя, когда тот дочитывает «текст» произведения до конца, утрачивая свежесть первой встречи и вообще узнавая много лишнего. Естественно, на все эти детали обращает внимание и автор упоминаемой книги. Отмечу попутно, что используемый ею способ излагать содержание картины последовательно несколькими различными способами, дабы с разных сторон его осветить, мне представляется наиболее ценным приемом из использованных при написании ее монографии. Более того, в дальнейшем я попытаюсь сам последовать этому примеру, сведя различные *варианты прочтения* основных произведений Федотова в таблицу. Пока, однако, необходимости в этом нет.

Рассмотрим те *разочарования*, что дарит зрителям Федотов. Начнем по порядку, т. е. с картины «Свежий кавалер» (ГТГ). В данном случае многословие очевидно и – простительно, ведь речь идет о первом опыте художника, более того, о переносе в картину маслом сюжета созданной ранее сепии, где – я попытаюсь затронуть эту тему далее – избыточное множество поясняющих деталей было не только содержательной, но и формальной необходимостью. Как известно, никакие другие из сепий Федотов картинами не сделал.

Что же, тем не менее, может нас здесь разочаровать? Допустимо предположение, что все дело в лежащем под столом человеке, которого трудно заметить сразу⁴⁷. Выходит, картина таит в себе некоторое открытие: в этой сцене участвуют не два, а три «актера», точнее, есть еще своего рода «статист», задача которого – в нужный момент подать признаки жизни, проще говоря, проснуться, чтобы стать невольным свидетелем происходящего, даже, может быть, вызвать тем самым смущение у двух других. Вероятно, его назначение в этом, а, скажем, не в том, чтобы объяснить, что главный герой еще не настолько опустился, чтобы пить в одиночестве, он и не пил, а пировал (на то у него был повод), потому следует показать хотя бы еще одного участника вчерашней пирушки, явно не столь активного или крепкого, – просыпается-то он позже хозяина.

⁴⁷ Он, более того, не виден на старых репродукциях с невысоким качеством печати. Почти как *лесные жители* у Иванова!

Чем же мешает это тело? Оно представляется мне в известном смысле «скверным анекдотом» – оказывается, художнику недостаточно разбросать по комнате огромное количество вещей, создав, как справедливо замечено, неправдоподобный беспорядок (к примеру, неясно, кто и как порвал струны гитары?), он явно переусердствовал, показав что падали здесь не только вещи, но и люди, причем основательно, так, что их забывали или не могли поднять. Картина и так содержит в себе немало смешного и пародийного, но вообразим себе ситуацию на представлении этого произведения в некоем балагане: публика сначала будет смеяться над нелепой позой главного героя, как смеется над ним второй участник сцены – кухарка, но вслед за этим должен прозвучать голос из толпы: смотрите, вон там еще один, под столом! Последует взрыв хохота, и собравшиеся перед картиной тотчас забудут о главном герое, не таком смешном, как этот столь некстати явившийся клоун.

Но, пожалуй, главное разочарование не в этом. Гораздо хуже то, что Федотов пытается рассказать сразу как бы несколько историй, не слишком хорошо согласующихся между собой. Во-первых, чиновник напился по поводу получения крестика, хотя бы даже это событие и не заслуживало столь бурной реакции. Во-вторых, он достоин осуждения и с иной точки зрения, как сожительствовавший с прислугой. Правда, если в сепии круглый живот кухарки резко бросался в глаза, будучи как бы с упреком обращен в сторону карикатурно тощего чиновника, во всем кухарке противоположного, то здесь, прежде всего, особенности традиционной масляной живописи светлым по темному (фону) скрадывают не только лежащего под столом, но и излишнюю округлость тел. Думаю, сию деталь не так легко заметить, но, заметив раз, уже не отделаться от впечатления, что эта сюжетная линия здесь явно лишняя. Впрочем, откуда мы знаем, что герой – отец будущего ребенка? Быть может, кухарка эта – вполне порядочная замужняя женщина и муж ее тоже где-нибудь здесь служит (дворником, к примеру); можно даже пожалеть женщину, что, и находясь в положении, она все равно обязана выполнять какую-то работу по дому, – наверное, именно ей придется весь этот беспорядок убирать.

Федотов вынужден пояснять, что в доме «завелась дурная связь», которую он рифмует с «грязью», потому приличные люди к этому чиновнику уже не придут; и в том еще, наверное, проблема, что кухарке попросту не до наведения чистоты. Она потому и держится столь высокомерно с чиновником (формально начальником), что чувствует себя почти хозяйкой, у нее есть некоторое моральное право смотреть на него свы-

сока, показывая ему, к примеру, – собственно, в этом центральный сюжет разыгранной пантомимы⁴⁸, – его дырявые сапоги, надев которые он станет еще меньше похож на античную статую. Сапоги эти – та суровая реальность, в которую должен возвратиться чиновник из мира своих грез. Современному зрителю не вполне понятен моральный ригоризм Федотова⁴⁹: ведь если чванство, чиновничество, беспорядок в комнате или грязь – все это еще, пожалуй, он тоже найдет достойным осуждения или осмеяния, то не освященная браком связь (к тому же не предполагающая, судя по всему, никакого принуждения) его едва ли смутит и возмутит. Впрочем, Федотову видней – сказал же он о себе однажды: «Способность к живописи, может, и не дальняя, но совесть гениальная»⁵⁰.

В любом случае, зачем усложнять историю еще и этой деталью? Узнав о ней, мы вновь отвлекаемся от основного сюжета, и насколько было бы лучше, если бы кухарка – предосудительное (по Федотову) поведение которой, конечно, лишает ее права осуждать главного героя, и упрек ее уже не так действен – только смеялась над чиновником, показывая на сапоги или любое другое свидетельство беспорядка или бедности, а не выставляла напоказ свой живот.

Но есть в сюжете картины еще один подвох, и, судя по всему, не замеченным он остался не только для многочисленных интерпретаторов этого полотна, но и для автора. Вот где историк – в данном случае все та же Кирсанова – вправе преподать художнику урок, так как некоторая важная деталь ускользнула от его внимания. По всей видимости, он, имея весьма поверхностное представление о правилах гражданской службы, не знал, что такой крестик изготавливался чиновником за свой счет, причем на это уходило определенное время, так что между присвоением ордена (и нового чина) и возможностью этот орден надеть проходило несколько дней или даже недель (особенно учитывая бедность чиновника и высокую стоимость знака отличия). Встает вопрос, что он празднует? Изготовление крестика или все-таки получение права его носить? Кир-

⁴⁸ Как тут не вспомнить философов с острова Лапуту, придуманного Дж. Свифтом, которые, дабы не прибегать к помощи понятий, предпочитали носить с собой всевозможные предметы, показывая их в разговоре. Вот и в этой картине один участник действия демонстрирует орден, другой в ответ – сапоги.

⁴⁹ Вспомним сепию «Утро обманутого молодого», где чуть ли не в центре трагедии то, что невеста оказалась не девушкой! Стоит отметить и биографический факт: Федотов отказывает Ю. Тарновской во многом по причине того, что до него доходят слухи о ее связи с собственным дядей.

⁵⁰ Цит. по: *Леонтьева. Г. К. П. А. Федотов. С. 67.*

санова приходит к выводу, что, конечно же, второе, раз орден уже присутствует в картине, более того, без него – а на этом, как известно, будет потом настаивать цензор – картина потеряла бы всякий смысл: именно так Федотов цензору ответит.

Это может только означать, что пьянка началась этак с неделю назад, сразу, как орден был присвоен, – чем и объясняется исключительный беспорядок в доме: чиновник успел протрезветь, заказать крестик, получить его и продолжить возлияния, теперь уже с наградой на груди. Все это выглядит крайне неправдоподобно, ведь получение первого ордена должно было привести к удвоению рвения по службе, следовательно, пить и буйствовать чиновнику уже некогда, он должен работать – да и по лицу его не скажешь, что имеет место запой, – как можно бы было предположить вследствие чрезмерной радости от первой удачи, когда человек попросту сошел с ума и забросил свои служебные обязанности. Однако Кирсанова именно в таком духе и рассуждает: чиновник-де уже погубил свою карьеру, и никаких дальнейших наград и служебного роста ему не светит. Выходит, поторопился он праздновать...

Тем не менее, сам художник ничего такого в виду, вероятно, не имел, и радость его героя хоть и бурная, но краткая. Он уже начал приводить в порядок если и не квартиру свою, то, по крайней мере, себя самого, занялся завивкой волос. То, что кухарка приносит ему дырявые сапоги, носит характер немого вопроса (в чем ты на службу-то пойдешь?), ибо праздник кончился, пора на работу за новыми чинами. А чрезмерный беспорядок – следствие не длительного запоя, но гротескного преувеличения (о каковом свойстве у нас еще пойдет речь). Нестыковка, однако, в том, что в первое утро после получения ордена никакого крестика на груди чиновника быть не могло, его еще предстояло заказать, к моменту же примерки следы той попойки должны были уже исчезнуть. Эта тонкость явно ускользнула от внимания автора картины. В силу отмеченной особенности присвоения орденов чиновникам изображенная сцена вообще не могла иметь места.

Момент этот в общем-то немаловажен. Федотов проникает в очень далекий от него, чтобы не сказать, чуждый ему мир, даже пытается быть в нем путеводителем для зрителей. Чиновники, над которыми так много и часто в то время смеялись, для Федотова почти что китайцы или жители Луны. Ведь он только вышел в отставку, и представление о *настоящей*, т. е. военной, службе и настоящих наградах и чинах у него еще прежнее, как и презрение к гражданским, тем, кто карикатурно подражает военному человеку. Вот почему в своем халате свежий кавалер притворился античной статуей – кто

мог быть героем классического изображения, спародированного Федотовым? – наверное, какой-то военачальник. Армейская служба ассоциируется у него с порядком, хотя бы поверхностно понятным, как физическая чистота, умеренность, конечно, недопустимость сомнительных связей. Всего этого у чиновника нет – и таким дают ордена⁵¹?! Да они ведь и пороха не нюхали, и строем не ходили. Как бы ни подавлял в себе Федотов эту скалозубовскую реакцию, все же годы военной службы – причем примерной – дают о себе знать.

Впоследствии герой его поэмы «Поправление обстоятельств»⁵², собравшись в отставку, – как раз потому, что дела по службе идут не слишком хорошо, – будет перебирать различные варианты дальнейшего существования и, задумываясь о службе гражданской, решительно ее отвергнет. Федотов и к другим категориям гражданских лиц относился, наверное, не без некоторого страха перед таящимся в них хаотическим началом. Вот что он говорит, к примеру, о коллегах по цеху: «Мне грустно думать, что некоторые художники еще до сих пор подтверждают своим странным поведением нерасположение общества к нашему брату»⁵³. Да, видно, совесть у него одного была «гениальной»... К этой теме неприятия беспорядка и грязи, царящих в мире за воротами казармы, мы еще вернемся.

Отметим пока двойственность позиции художника. Так ли уж он в данном случае к своему герою и его поведению строг? Защищая затем идею картины, точнее, ее главную деталь перед цензором⁵⁴, он будет рассуждать о том, какую большую ценность представляет для бедного человека такой вот крестик и что ношение его «не по уставу» поверх домашнего халата – вовсе не знак неуважения к правительственной награде, а, наоборот, почти что обожествления ее (так и хочется добавить: как отношение к шинели у Акакия Акакиевича). Это важно – чиновник *беден*, и дырявые сапоги – свидетельство не беспутной жизни; деньги, на которые можно было бы купить новую обувь, он не пропил, у него их просто нет⁵⁵. Так

⁵¹ Ср.: «И страшно, что именно он и ему подобные получают ордена, чины. Общественный строй не только порождает таких <...> но и поддерживает их <...>» (Леонтьева Г. К. П. А. Федотов. С. 36).

⁵² См.: *Лецинский Я. Д.* П. А. Федотов: Художник и поэт. Л.; М., 1946. С. 183 и далее.

⁵³ Там же. С. 172.

⁵⁴ Там же. С. 130–131.

⁵⁵ Ср. парадоксально схожую ситуацию в интерпретации советской исследовательницы: «Как бы ни старался управляющий объяснить недоимку тем, что крестьянин пьяница, это делу не поможет, так как суть в том, что истощена земля и крестьяне доведены до крайнего обнищания» (Леонтьева Г. К. П. А. Федотов. С. 72).

же точно не хватало денег почти всегда и Федотову, так что, можно сказать, тема бедности, неустроенного, полуголодного существования, когда не только радость по поводу крестика, но и случившийся накануне пир простительны⁵⁶, проходит через все его творчество. Мы касаемся здесь довольно важной темы: противопоставляя себя своим героям, Федотов не может все-таки избежать (даже в ранних вещах) противоположного явления – *узнавания себя в другом*, когда любой портрет становится хотя бы отчасти автопортретом.

Может быть, в письме к цензору он и слукавил, дабы такой ценой замысел свой отстоять, но изобразил ведь Федотов своего отца за чтением именно того номера «Русского инвалида», в котором помещено было извещение о присвоении сыну очередного звания⁵⁷! Вот он, значительно смягченный и отнюдь не смешной вариант «Утра чиновника», всецело спроецированный на себя, на собственное уважение к чинам и наградам, в котором заметно желание как-то отличиться, занять определенное место на служебной лестнице⁵⁸. Конечно, если бы не это присутствие автора во всех картинах, не их автобиографичность⁵⁹, едва ли Федотов – как бы трагически ни сложилась его собственная судьба – мог стать одним из двух главных героев данной части моей работы.

Уместно привести здесь два примера совершенно противоположных суждений о картине, точнее о ее главном герое, в смысле плох он или хорош, точнее, скорее плох или скорее хорош, следует ли ему сочувствовать или же только сурово его осуждать. Ведь это, в конечном итоге, то же, что и анализ при-

⁵⁶ Или все же Федотов принципиально осуждает пьянство? – и здесь, и в дважды повторенной в рисунках сцене крестин (точнее, *после* крестин), где отец бедного семейства, в котором случилось прибавление, приносит домой бесполезные бутылки шампанского – вместо еды (см.: *Сарабьянов Д. В. Павел Федотов*. С. 108).

⁵⁷ См.: *Кузнецов Э. Д. Павел Федотов*. С. 91. Более того, отец показан в тот момент, когда он протирает очки, словно не вполне доверяя своим глазам.

⁵⁸ Объясняя сюжет этой картины в стихах (*Лецинский Я. Д. П. А. Федотов*. С. 182), Федотов совершенно не случайно говорит: «Великий праздник – грязь» (из-за дурной связи), в чем несложно заметить известное ханжество, – оказывается, вся проблема чиновника лишь в его «дурной связи», гораздо важнее, однако, то, что праздник-то *великий* и, когда б не «связь», величие бы это ничто не омрачало!

⁵⁹ Ср.: «<...> присутствие самого Федотова не только уместно, но и исполнено глубокого смысла. Сам Федотов – как бы в этом мире. Он – предмет для назидания или сочувствия. Он – в этой сутолоке жизни, которая безжалостно задевает и его, расправляясь с честью художника, топчя самое святое, наступая на самые больные места» (*Сарабьянов Д. В. Павел Федотов*. С. 80).

зраков, явившихся некогда Гойе, по принципу различения духов добрых и злых.

«Взгляните этому чиновнику в лицо: перед вами понаторелая, одеревенелая натура, продажный взяточник, бездушный раб своего начальника, ни о чем уже больше не мыслящий, кроме того, что дает ему деньги и крестик в петлицу. Он свиреп и безжалостен, он утопит кого и что хотите – и ни одна складочка на его лице из риноцеровой шкуры не дрогнет. Злость, чванство, бездушие <...>»⁶⁰

«Федотов хочет возбудить к своему свежему кавалеру и жалость и чувство злобы. Бедняк обманут; он хвастается перед кухаркой своим мнимым отличием и думает, что теперь выделен среди других, а между тем у него порванные башмаки <...> Кавалер на картине Федотова <...> обманут, потому что остался бедняком, которым все будут продолжать помыкать <...> герой картины не стар и не безобразен. Он человек, от которого еще можно требовать истинного достоинства <...> Кавалер в халате, несмотря на выставленную нижнюю губу, почти красив: папилютки на его волосах свивают пряди волос в скульптурную форму <...> Это человек красивый и способный к развитию; не он сам, а действия его смешны»⁶¹.

Все же Федотову не удастся даже избыточным многословием уничтожить вовсе двусмысленность образа – как бы сильно ни стремился он здесь к абсолютной ясности.

В следующей картине, «Разборчивая невеста» (ГТГ), тоже присутствует *разочарование*, пожалуй, еще более сильное. Опять же речь о некоей детали, не сразу бросающейся в глаза, – и насколько лучше было бы совсем без нее! Сначала мы видим немного смешную женщину, перед которой преклоняет колени еще более смешной и нелепый мужчина. Оба не слишком красивы и немолоды. Сцена довольно неуклюжая, но не лишенная своеобразной трогательности, кажется поначалу, что имеет место действительно искреннее признание в любви, – если, конечно, не придавать значения названию, отсылающему нас к определенному литературному первоисточнику.

⁶⁰ Стасов В. В. Избранные сочинения. Т. 2. С. 396. Критику этого пассажа можно найти у Кузнецова (*Кузнецов Э. Д.* Павел Федотов. С. 165). Критика справедливая, но в главном автор все же не прав: то, что чиновник – мелкая сошка, никак не мешает ему быть носителем всех тех пороков, о которых говорил Стасов, хотя бы и в карикатурной миниатюре (вспомним Чехова).

⁶¹ Шкловский В. Б. Повесть о художнике Федотове. С. 128–129.

Басня Крылова излагает лишь предысторию этой сцены, почти ничего не говоря о ней самой (кроме того, что невеста «рада, рада уж была») и совсем ничего о том, что могло случиться затем. Отметим также жесткую привязку картины к литературному источнику в том смысле, что знание этой предыстории необходимо для понимания происходящего. Иначе откуда известно, что невеста «разборчивой» была и что горбун стал карой за привередливость? Где свидетельства предыдущих посещений невесты физически более привлекательными соискателями руки? Мы видим только то, что она не первой свежести (особенно по тогдашним представлениям), но причины такого положения из картины неясны, следует обратиться к басне, чтобы узнать, чему так рады родители в соседней комнате. Добавлю, что Крылов оставил на усмотрение возможно-му иллюстратору выбор уродства для жениха, которого называет просто калекой. Федотов выбирает для него горб⁶².

Горб этот, по правде сказать, не слишком бросается в глаза, может даже показаться сначала, что жених просто неловко повернулся, преподнося букет. Да и что страшного в горбе – неужели такому человеку должно быть в принципе отказано в счастье? Опять-таки современный зритель не поймет этой мысли автора, да и объяснения Кирсановой о месте горбунов в культуре XIX столетия⁶³, а равным образом ее пророчества о трагическом исходе намечающегося брака без любви малоубедительны. Смеется ли Федотов над человеческим недугом, намекает ли на то, что засидевшаяся в девушках невеста сама виновата в таком исходе, потешается ли над ее родителями, не понимающими, на что обрекают дочь, – все это остается неясным. Острые критики Федотова в данном случае то ли затупилось, то ли получает совершенно неопределенное направление.

Единственный выход – вновь отойти от сюжета (портрет) и попытаться увидеть в картине какие-то размышления Федотова о браке (автопортрет), наиболее полное воплощение получившие в следующем большом произведении – равным образом и о семейной жизни, которой художник был лишен⁶⁴.

⁶² По иронии судьбы, именно таким физическим дефектом был наделен профессор П. М. Леонтьев, которого, начиная со Стасова (*Стасов В. В. Избр. соч. Т. 2. С. 595–597*), почитали чуть ли ни главным прижизненным гонителем художника.

⁶³ Кирсанова Р. П. А. Федотов. С. 91.

⁶⁴ В отказе Федотова от брака есть нечто аскетическое, что заставляет вспомнить об Иванове (Ср.: *Леонтьева Г. К. П. А. Федотов. С. 111*). Все же ситуация с «одиноким зевакой» Федотовым кажется проще, причины его celibата – сугубо экономические, он сознавал, что ему не прокормить еще одну семью. «Художник, женившийся без приданого» (действительно, Федотов в старости, ибо портретное сходство

Эта тема – наряду с карьерой, успехом, деньгами и, как мы увидим далее, собственно искусством – навязчивая идея художника, преследующая его во все время непродолжительной творческой жизни, потому ставшая чем-то вроде метасюжета всех его картин⁶⁵. Не хотел ли он намекнуть, что это ведь его – как и многих других, более достойных – отвергла чересчур разборчивая невеста, достающаяся теперь горбуну (хотя можно вспомнить и то, что Федотов сам отличался невысоким ростом)? А быть может, это вовсе не невеста, а некая *аллегория* – фортуна, судьба, недаром ведь перед ней соответствующий атрибут – карты, по которым она в ожидании суженого гадала... Если и есть в этой картине какой-то смысл, то он – в том самом прозрении мировой несправедливости, когда лучшее достается далеко не лучшим, и Федотов примеряет на себя одежду не одного из героев картины, а кого-то, кто был здесь ранее и был изгнан, – точно так же (или, быть может, гораздо изящнее) стоял тот на коленях, однако, принят не был.

В глаза бросается определенная обеспеченность невесты и ее семьи, пускай жених и сам не из бедных. Не была ли такая комната пределом мечтаний Федотова; если комната «свежего кавалера» своего рода ад (отсюда гротескный хаос), не рай ли эта гостиная? Она, правда, несколько безвкусна и, как отметил один из исследователей, «<...> остается непонятным, выражает ли эта живописная красота пошловатые пристрастия героев изображаемой сцены или это вкус и пристрастие самого художника»⁶⁶. Но имеются ли у нас основания считать Федотова человеком рафинированного вкуса? Только то, что он был художником и вообще многообразно одаренным человеком (играл на гитаре, флейте, что-то читал), никак не исключает возможности, что в своем духовном развитии продвинул-

очевидно) – это своего рода альтернативный вариант судьбы, причем главной его ошибкой оказалась именно женитьба, а, скажем, не «расчет на свой талант», который тоже не оправдался. Все же некоторые сложности в отношениях с противоположным полом (в духе гоголевского *страха женщин*) можно угадать и у Федотова, по такому, например, фрагменту из записной книжки: «сколько зла-то из ребра Адама вышло в свет» (цит. по: *Леонтьева Г. К.* П. А. Федотов. С. 56). Не случайно и то, что одним из проявлений безумия Федотова стало внезапное сватовство его сразу в нескольких знакомых домах. (*Кузнецов Э. Д.* Павел Федотов. С. 300), а уже попав в лечебницу для душевнобольных, художник гвоздем, вырванным из стены, ранил себя в пах (*Харджиев Н.* Судьба художника. М., 1954. С. 206).

⁶⁵ Вплоть до позднего замысла «Институток», который Дмитриевым представлен именно как воплощенное представлений художника о женской красоте (*Дмитриев Вс. А.* П. А. Федотов. С. 29–30).

⁶⁶ *Алленов М. М.* Павел Федотов. М., 2000. С. 16.

ся он не слишком далеко, оставаясь во всем дилетантом – и в вопросах вкуса тоже! Ведь та красота, которую почему-то находят в его картинах столь многие, представляется мне вполне мещанской. Либо бедность, либо вот такое богатство. Даже ссылка на Брюллова («Постановка басни Крылова в брюлловских декорациях»⁶⁷), как и на других художников, картины (копии с картин) которых висят на стенах, еще ни о чем не говорит, если, конечно, не считать «смелые брюлловские цвета» верхом совершенства, иными словами, возрождать современный Федотову культ Брюллова, что, к сожалению, уже давно у нас имеет место...

Не странно ли читать, как и Алленов, и Сарабьянов рассыпаются в похвалах картинам Федотова, конструируя из них сущие «перлы творения», причем именно живописные? Пусть и не сразу, но якобы постепенно пришел художник к формальному совершенству. «Тот подход к своей задаче, какой мы обнаруживаем у Федотова, выдвигал на первый план проблему совершенства. Совершенен по-своему каждый тип, каждый герой, которого изображал художник. Совершенны предметы, окружающие героя. Совершенна сцена как единый, отработанный механизм, где завязка, конфликт, сюжет, действие – все находится в органичном единстве друг с другом и где ни одна деталь не может быть затемнена. Совершенна, наконец, сама картина, созданная художником и долженствующая тем самым соответствовать совершенству каждой ее отдельной части, каждому объекту, избранному художником для изображения»⁶⁸.

Что ж, пришла пора разобраться с формальной стороной творчества Федотова, хотя, пожалуй, ответить исчерпывающим образом на вопрос, отчего кто-то находил и находит картины Федотова *совершенными*, мне не удастся, зато некоторые важные, но до сих пор незатронутые здесь проблемы я смогу хотя бы назвать.

Чуть ли не первый частный вопрос, возникающий во всяком разговоре о Федотове-живописце, касается зарубежных источников его манеры, точнее связей живописца с мастерами западноевропейского искусства. И это притом, что вся его жизнь прошла в двух главных городах России – нигде, кро-

⁶⁷ Даниэль С. М. Федотов и вопрос о пародии в живописи бытового жанра // Советское искусствознание. С. 103. Автор, правда, замечает, что картина эта – нечто большее, нежели просто постановка.

⁶⁸ Сарабьянов Д. В. П. А. Федотов и русская художественная культура. С. 17.

ме них, он не бывал. Все же относительная новизна его работ подталкивает исследователей применительно именно к Федотову чаще, чем в отношении многих других русских мастеров, скажем, передвижников (того же Сурикова), задаваться вопросом о внешних влияниях. Даже если советские авторы отвергали всякую важность заимствований из западноевропейского искусства, настаивая на том, что художник этот – порождение русской действительности, все равно в работах о Федотове иностранные имена хотя бы перечислялись, причем в довольно широком диапазоне, от А. Остаде до П. Гаварни.

Немало здесь у разных ученых и причудливых расхождений во мнениях, отмеченных еще в предреволюционные годы Дмитриевым⁶⁹, который в своей историографической справке отталкивался от известного высказывания Стасова, что Федотов голландцев не знал, а «Гогарта» не любил⁷⁰. Утверждение это противоречит мнению всех остальных, кто писал о Федотове.

Познакомив читателя с разноголосицей суждений, Дмитриев приходит к вполне логичному выводу об *эклехтизме* федотовской манеры, в которой каждый смотрящий волен отыскать нечто, ему наиболее понятное и близкое – и голландцев, и Гаварни. Такое мнение для других ученых было, по всей видимости, столь неприемлемо, что они даже не сочли нужным этому представителю «буржуазного» или «эстетствующего» искусствознания дореволюционной эпохи как-либо возразить. *Эклехтизм*, говорит Дмитриев, для художника, столь поздно начавшего учиться, явление неизбежное, причем заимствования совершаются весьма беспорядочно – подобно тому, как в чтении Федотов поздно взялся наверстывать упущенное за годы военной службы, поглощая все подряд.

Дмитриев полагает, что нет смысла утверждать, что Федотов кого-то не знал или не любил, лучше обратиться к его работам со все тем же мучительным вопросом: *на что похоже*, и отвергая влияние, допустим, А. Браувера или Остаде, попытаться выяснить, не напоминает ли он каких-то других голландских живописцев. Исследователь называет Г. Метсю и Фр. Мириса, с чем можно согласиться – спокойные домашние сцены с любованием бытом и незамысловатыми происшествиями⁷¹, порой анекдотического характера – вот, что их

⁶⁹ Дмитриев Вс. А. П. А. Федотов. С. 2–5.

⁷⁰ Стасов В. В. Избр. соч. Т. 3. С. 655. Замечательно, что в другом месте (Т. 2. С. 395) критик утверждал обратное.

⁷¹ Ср.: «У этих мастеров замкнутой в себя и “тихой” композиции, одной медленно-продуманной и любовно-переданной позы, одного поворота прекрасной шеи, блеска атласного платья <...>» (Дмитриев Вс. А. П. А. Федотов. С. 35).

с нашим художником сближает. Остаде, все-таки некоторым образом наследовавший Брейгелю мужицкому, от Федотова далек – с П. Брейгелем ст. его можно связать лишь через Хогарта, о чем далее. Вслед за этими голландцами не удивляет упоминание определенного круга французских художников, что Дмитриев и делает, выделяя Н. Ланкре, с отдельными произведениями которого можно установить непосредственную связь («Кухня» (ГЭ)). Замечательно, что и Ланкре, и Мирис у писавших о Федотове впоследствии появлялись крайне редко. Конечно, проще было указать на частичные совпадения с привычным Хогартом, тут же с радостью констатировав принципиальные расхождения в главном. Но что произойдет, если, подобно Дмитриеву, предположить некоторое сходство Федотова со столь, казалось бы, далеким от него живописцем, как Ж. О. Фрагонар?

Я не утверждаю, что это способствует пониманию творчества Федотова, но если констатировать *эклетицизм* художника, это дает право на поиск аналогий практически всюду. И если окажется, что он не похож, скажем, на Хогарта (но можно построить эту фразу иначе, заменив Хогарта на Ланкре или Фрагонара), то вовсе не потому, что его творческий облик состоит из (всего лишь) 10% английского художника и 90% то ли индивидуального дарования, то ли российской действительности, что бы мы под нею ни подразумевали, а, быть может, по другой причине, которую мы открыли бы, сохранив за Хогартом эти 10% или даже снизив процент его влияния, а еще несколько десятков процентов отдав другим, причем самым разным художникам. Я, конечно же, далек от мысли отыскать такую «формулу Федотова»; здесь, как и в иных разделах работы, не может быть и речи об окончательном решении тех или иных проблем, которые мое дело поставить – впервые или вновь после долгого забвения (как в случае с Федотовым в интерпретации Дмитриева). Другой вопрос, чем могут быть вызваны и эта новизна, и это забвение? И может ли быть какой-то смысл в постановке таких, давно никому не интересных вопросов?

Оставим пока в стороне французские влияния и обратимся к творчеству крупнейшего художника из всех, кто упоминается в связи с Федотовым, – к Хогарту. Что бы там ни говорил Стасов, но точек соприкосновения у Федотова с этим художником немало – их даже не нужно называть. Столь же очевидна, однако, и сложность отношения нашего живописца к англичанину, выразившаяся, в частности, в претензии «помочь затмить»⁷² его (странная формулировка – кому по-

⁷² Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 134.

мочь, и зачем *затмевать* Хогарта; не вернее было бы сказать: «превзойти»?)). Стоит все же попытаться выяснить, в чем кроются существеннейшие отличия Федотова от Хогарта. Вот мнение Леонтьевой: «<...> в юмористических сценах Хогарта нет того трагизма, который отличает “Старость художника” <...> (и многие другие картины Федотова. – И. С.) В этих произведениях сатира Федотова несет элемент трагического сарказма, которого нет у Хогарта. У английского живописца критическая идея обычно выражена чересчур прямолинейно, в откровенном шарже»⁷³.

Итак, Хогарт *прямолинеен*, ему не свойствен ни трагический сарказм, ни вообще трагизм. Некоторое подтверждение этой мысли можно увидеть в изображении «Бедствующего поэта» (Художественная галерея, Бирмингем) – в чем-то похожее, в иных же отношениях совершенно не похожее на картинку Федотова. Конечно, поэт этот слишком молод, чтобы обзавестись таким многочисленным семейством, как у героя нашего художника, да и бедствия его пока не настолько разнообразны. Трагизма (или безысходности) в этом произведении, соглашусь, меньше, но где же прямолинейность? Наоборот, не впавший еще в отчаяние поэт кажется немного не от мира сего, не замечая временных трудностей, он всецело отдается вдохновению, и мы склонны верить, что труды его не напрасны. Кажется, и супруга еще не утратила веру в его способности. Унылый старик Федотова как раз куда как прямолинейнее, и сколько бы ни было в той сепии подробностей, все они повторяют на разные лады одно и то же. А вот утверждать, что, например, в «Модном браке» (Национальная галерея, Лондон) нет трагизма или сарказма, было бы и вовсе странно. При этом цитируемый автор не касается формальных свойств творчества Хогарта, той его живописной манеры, что позволяла достигать несравненно большего единства в «Бедствующем поэте» не только между основными участниками сцены, но и между ними и окружающими, не такими враждебными людям предметами. Впрочем, как раз этих свойств произведения Хогарта Федотов знать не мог, ведь ему в лучшем случае был доступен гравированный вариант.

Дальше Леонтьевой идет не скованный канонами жанра научной монографии Шкловский⁷⁴. Для него Хогарт – сомнительный моралист, воспевающий и труд на фабрике, жестоко перемалывавшей человеческие судьбы, и мнимо справедливое наказание того, кто ленится работать. Хогарт не жалеет своего «ленивого мальчика» – можно ли сравнить его с челове-

⁷³ Леонтьева Г. К. П. А. Федотов. С. 23.

⁷⁴ Шкловский В. Б. Повесть о художнике Федотове. С. 86–87.

колюбивым Федотовым?! Шкловский прав, пожалуй, в одном: Хогарт жесток к своим героям – порой до цинизма.

Мне представляется оправданным уделить теперь некоторое внимание мнению того, кто пошел по пути, пожалуй, наиболее оригинального сопоставления (и противопоставления) Федотова Хогарту. Это автор статьи в «Москвитяине» П. М. Леонтьев⁷⁵, совершенно незаслуженно снискавший славу чуть ли не доносчика. А все лишь потому, что посмел усомниться в двух совершенно непреложных для его оппонентов фактах: во-первых, в безусловной ценности и нужности бытового жанра в искусстве, во-вторых, в непогрешимости Федотова, когда всякая, хотя бы и осторожная критика в его адрес воспринимается почти как кощунство. Современный автор справедливо замечает⁷⁶, что резкие слова в адрес жанра сказаны Леонтьевым – этим видным поборником классического образования – отнюдь не в связи с творчеством Федотова, в отношении последнего он вполне благосклонен. О том же, что жанр бездумен, а критическая направленность искусства наносит вред христианскому государству, сказано вначале, до того, как автор делает попытку позитивно осмыслить недавний успех Федотова. Обратимся именно к этому разделу статьи, ибо там в полном согласии со Стасовым постулируется непохожесть Федотова на все тех же голландцев и Хогарта. Впрочем, рассуждения о Хогарте (он называет его «Гогартом») пространнее и интересней.

Вот пример дерзкого сомнения автора: «<...> Гогартовского размаха, гогартовского смелого творчества в выставленных произведениях г. Федотова не видно <...>»⁷⁷ Отметим эпитет «смелый». За сим следуют оригинальные рассуждения о поэзии ямбической и сатирической у древних, через которую классическому филологу было, наверное, проще подойти к объяснению явлений современности. Но речь идет здесь еще и об условиях появления того и другого вида поэзии: в период упадка государства торжествует тотально критическое отношение к действительности (сатира), в лучшие же времена в ямбах критике подвергаются лишь некоторые частные явления. Смелое обобщение: ведь, коль скоро в творчестве Федотова преобладает именно первый, *сатирический* подход (в от-

⁷⁵ Л(еонтьев) П. (М.) Кое-что эстетическое... // Москвитянин. 1850. № 3. Смесь.

⁷⁶ Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 235.

⁷⁷ Л(еонтьев) П. (М.) Кое-что эстетическое... С. 26.

личие от Хогарта), можно сделать вывод, что дела в России в середине XIX в. были плохи, по крайней мере, хуже, чем в Англии за столетие до того. Едва ли Леонтьев, в самом деле, собирался таким образом *донести* на художника как чуть ли не виновника этого положения вещей, ведь его сатиры – следствие, не причина. Мысли, что Хогарт не нападает на самое устройство английского общества, легко найти подтверждение в его патриотизме, хорошо известном по картине «Ростбиф старой Англии» (Британская галерея Тейт, Лондон), чего у Федотова нет и быть не могло.

Хогарт «или преследует нескольких отдельных людей, нескольких частных лиц, ему не нравящихся, или смеется над странностями и несообразностями. Изображает он сцены из современной ему жизни, но она для него материал, а не содержание. Он их изображает, чтобы изобразить посредством их всегдашние человеческие превратности и странную игру случая в этом мире. Он берет человека из своего времени не для того, чтоб изобразить свое время, а для того, чтоб в нравах своего времени показать забавные или горькие противоречия, везде сопутствующие людям <...> Он вовсе не хочет изображать современные ему нравы; этого у него не было в виду <...> Совсем не то у г. Федотова <...> они (современные нравы. – И. С.) для него цель, а не средства, содержание, а не материал <...> он не играет сценами или образами, которые избирает для художественной обработки <...> Поэтому все, что ему особенно удастся, носит явно современный, можно сказать, временный характер <...> Все это образы типические и образы не всегдашние, а временные <...>»⁷⁸

В этом пассаже наибольший интерес представляет, на мой взгляд, средняя часть. Не разрывая его в цитате, мне хотелось бы разобраться сначала с менее ценными начальным и конечным суждениями. Вывод о «временности» картин Федотова едва ли логичен. Именно отсутствие у него критики «отдельных лиц» делает эти сюжеты вполне *долгоиграющими* – современный зритель может и не понимать смысла процедуры сватовства или получения ордена чиновником, но ему в этом всяко разобраться проще, нежели в борьбе тори и вигов в старой Англии. И «типическое» оказывается ближе к «всегдашнему», а не к «временному». Можно выразиться и по-другому: именно потому, что многое, изображенное Федотовым, ушло в прошлое, его произведения обретают особую *актуальность*, парадоксальным образом сближаясь со своей противоположностью, то есть с историческим жанром. Мы видим, что люди

⁷⁸ Там же. С. 30.

остались прежними, тогда как одежды (и обычаи) изменились. Тем интереснее посмотреть, «как жили раньше», – хотя бы и в сопровождении комментария, подобного тому, что дает в своей книге Кирсанова.

Или Леонтьеву просто очень хотелось, чтобы мода на неприятный ему (но не ему одному, к примеру, Иванову тоже!) жанр побыстрее сошла на нет? (Чего, как известно, не случилось.)

Сразу скажу, что упомянутые Леонтьевым *несообразности* – нечто значительно более ценное, нежели другой вариант сатиры Хогарта, который охарактеризован автором статьи как критика «нескольких отдельных людей». Подобный подход к действительности чреват ее преодолением, выходом в гротеск и, в конечном счете, абсурдизмом. Вот в чем и мне видится основное отличие Хогарта от Федотова – у последнего подобное вроде и брезжило вначале, да очень скоро исчезло. Эта же принципиальная «антигротескность» Федотова отличает его и от таких художников, как Гойя или О. Домье. И тот, и другой в терминологии Леонтьева как раз «сатирики», ибо оба в числе прочего «изображают современные им нравы», хотя бы о Домье и можно было сказать, что он еще и «преследовал нескольких отдельных людей». Однако отношение их к устоям тогдашнего общества для нас едва ли важно.

Леонтьев смог ухватить главное: Федотов не в силах показать «странную игру случая в этом мире», ведь это означало бы возвыситься над теми конкретными ситуациями, где можно отыскать правых и виноватых, где вообще есть какие-то устранимые дефекты (дурные нравы). Виноватого же (плохого) надо изображать не так, как правого (хорошего). Только представление об абсурдности бытия может обратить в тотальный гротеск все, что только ни изображает художник. Федотов же гротеск дозировал, на положительных героев не распространяя. Да и с отрицательными был тоже осторожен. Тогда как у Хогарта (Гойи, Домье...) зачастую все участники действия равно безобразны.

Там, где у Федотова (в сепиях) имеет место утомительное многословие – как бы из страха двусмысленности или того, что читатель может что-то не понять (понять не так), – у Хогарта скорее сознательный полицентризм композиции, искусственный хаос (как, например, в «Джиновом переулке» и «Пивной улице»). Он, таким образом, показывает, что и, в самом деле, «распалась дней связующая нить»⁷⁹. Попытки же исследова-

⁷⁹ См.: *Sedlmayr H. La morte del tempo // Il Simbolismo del tempo* (Archivio di Filosofia). Roma, 1973. P. 25–33.

телей отыскать такое же сознательное творение хаоса в ранних сепиях Федотова малоубедительны⁸⁰. Хогарт, несомненно, подхватил забытый прием Брейгеля ст. (упоминавшийся в предыдущих разделах), у которого ведь тоже не приходится говорить о *многословии*, – скажем, в картине «Нидерландские пословицы» такое количество эпизодов нужно не для достижения полной понятности, ибо, даже если сократить число проиллюстрированных пословиц вдвое, картина не станет менее информативной. Но их должно быть *так* много именно для того, чтобы во всех оттенках передать абсурд существования. Иными словами, у Федотова грамматические конструкции перегружены в том плане, что предложения выходят *сложноподчиненными*, его детали – это эпизоды, следующие друг за другом (пускай порядок их следования и не столь жестко определен, как в литературном тексте). У Хогарта же и Брейгеля предложения *сложносочиненные*, эпизоды равноправны и существуют как бы параллельно – потому их даже и некорректно называть *эпизодами*, ибо повествование сознательно раздроблено, его почитай что и нет.

Потому и такие детали, как отсутствие ножки у ребенка в финальной сцене «Модного брака», равно как и скандально юный возраст любовницы главного героя этой серии, у Хогарта выглядят отнюдь не какой-то напрасной перегрузкой повествования, как горб жениха в картине Федотова, но элементом *нагнетания абсурда*. Именно об этом абсурде ведут Хогарт с Брейгелем свой рассказ, он является для них главным предметом повествования, тогда как взгляд Федотова несравненно более приземлен: он видит не беспорядок, а *непорядок*, который можно исправить (об этом далее). Он даже впоследствии в картинах своих его «исправляет», уходя от многословия, как бы выметая сор лишних вещей⁸¹, – но также и от *карикатур-*

⁸⁰ Сначала это делает Леонтьева (Леонтьева Г. К. П. А. Федотов. С. 33), а за ней Сарабьянов: «Мысль о распаде старого общественно-го уклада как бы вела Федотова к его “сложносочиненной” сюжетике. Действительно, когда смотришь на федотовские сепии, возникает ощущение, будто все в этом мире перевернулось» (Сарабьянов Д. В. Павел Федотов. С. 74) – и Алленов: «Его цель иная: создать образ мира, где распались все связи, где все разорвано и каждая сцена, эпизод, фигура, вещь, по большей части, клоунским фальцетом кричит о том, о чем на высоте трагического пафоса вещал Гамлет <...>» (Алленов М. М. Павел Федотов. С. 11).

⁸¹ А когда ко «второй постановке» «Сватовства майора» декорации беднеют, можно сказать, Федотов даже не выметает мусор, но осуществляет ровно то, что происходило наутро в «Обманутом молодом», – он почти все распродает, включая и с таким трудом найденную люстру.

ности, которую поначалу можно было принять за гротеск. Однако утрированные жесты героев – скорее следствие плохой игры актеров, которых Федотов-режиссер не сразу отучил от дешевых эффектов. А герои Хогарта, разве они хоть где-то «переигрывают»?

Пытаясь представить себе, к чему мог прийти Федотов, когда бы не ранняя смерть, Стасов – настроенный в этом плане довольно скептически – видит здесь несколько угроз, одна из них сентиментальность, другая карикатурность⁸². Неправ он в том, что Федотов от второго недостатка страдал в ранних своих произведениях, к первому же пришел в конце. Едва ли там могло иметь место возвращение в начало пути, даже если бы издана была нравственно-критическая серия. Но так сильно не любит Стасов карикатуру, что продолжает подозревать угрозу ее и в конце жизни художника. Это небезынтересный момент. Критик как-то не замечает карикатурности, присутствующей, скажем, практически во всех жанровых картинах Перова, где как раз игра актеров всегда по-провинциальному утрирована, возможно, и против воли автора. Гораздо большее зло для него – возможное обращение Федотова к графике.

Очевидно, что Стасов – как и его единомышленники – поборник большой картины (маслом на холсте); журнальная гравированная карикатура или даже не карикатура, а просто изображение в техники графики для него почти не искусство. Он как академист отнес бы все это к «низкому жанру», требуя от «настоящих художников» непременно писать маслом, что означает: рассказывать и о самых злободневных вещах выпреним слогом. Отсюда странное, казалось бы, противоречие: желая сделать свое искусство более доступным публике, его единомышленники зачем-то возили по России большие холсты, вместо того чтобы пойти по, казалось, более простому пути – распространять их в печатной графике или книжной иллюстрации (т. е. предвосхитить «Мир искусства», более того, сделать его возникновение излишним). Почему? Потому что графика казалась им чем-то совершенно мелочным, недостаточно благородным (практически лубком). Нет, конечно, не такое искусство следовало нести народу!

Дмитриев совершенно прав, когда говорит о появлении Федотова отнюдь не на пустом месте, но он не замечает принципиального новаторства художника – что и принесло тому славу. Он изобразил маслом на холсте то, что прежде полага-

⁸² Стасов В. В. Избр. соч. Т. 2. С. 598–599.

лось передавать только средствами графического искусства, т. е. сцены из мещанского быта с неперменной моралью; когда же морализующее начало в картинах Федотова ослабло, то и интерес публики пропал. А поначалу было весьма необычно именно это – видеть *карикатуру на холсте*, пускай она неизбежно становилась в таком варианте менее карикатурной (действительно, облагораживалась), – так, в «Свежем кавалере» и округлый живот кухарки, и человек под столом не слишком заметны, оттого что писаны светлым по темному, вот и теряются в светотени. Да здесь, конечно, все сказано не столь прямолинейно, как в сепиях, но от этого смешение высокого и низкого слога воспринимается только более обостренно.

И вот такое смешение станет затем определяющим и для критических бытописателей 1860-х гг., и для передвижников. Потому и невозможно согласиться с Дмитриевым, будто бы истинным учителем последующих поколений художников был не Федотов, а график П. М. Шмельков⁸³. Тот-то как раз и не мог рассчитывать на похвалы Стасова, оставаясь глубоко и сущностно карикатурным – при этом технически (как график) Федотова превосходил, отчего, быть может, ему такой *выход в живопись* и не был нужен.

Напротив, мне даже кажется, что Федотов карикатуру должен был считать чем-то аморальным: грешно ведь смеяться над людьми. Потому он ее последовательно изживает, не усиливает, не сгущает абсурд, а, напротив, всячески его ослабляет⁸⁴; те же, кто в «Анкоре» или «Игроках» находят какую-то гротескность, неправы – пускай происходящее и трагично, и мрачно, но показано-то оно без тени абсурда (не считая единственной подробности в «Игроках», которой я коснусь в своем месте). Кроме того, наверное, Федотову попросту надоело смешить людей, да мне и не кажется, что ему это так уж хорошо удавалось, ведь все по-настоящему смешное органически включает в себя элементы и абсурда, и трагики. Федотов же поставил себе выбор или-или, вот и пришлось ему уходить от абсурда, а трагическое раскрывать совершенно по-иному, через то, что Стасов назвал *сентиментальностью*.

⁸³ См.: *Дмитриев Вс. А.* П. А. Федотов. С. 32 и далее.

⁸⁴ Вот и Сарабьянов отмечает «<...> различие между литературой и живописью, ставившей в сороковые годы века предел фантазии и гротескному преувеличению <...>» (*Сарабьянов Д. В.* Павел Федотов. С. 206), т. е. то, что было доступно Гоголю или даже Салтыкову-Щедрину, Федотов не мог осуществить по причине ограниченности средств своей живописи (как и живописи всех его русских современников).

Странно, почему так редко в связи с Федотовым вспоминают Ж.-Б. Греза? Потому что тот в принципе не склонен был шутить? Но ведь из всех моралистов в истории искусства ближе всего к Федотову именно он, да и сентиментальности у француза хоть отбавляй⁸⁵. Наоборот, сравнение с Фрагонаром, приводимое Дмитриевым⁸⁶, малоубедительно, ведь тот никогда не осуждал своих героев с позиции морали, что несложно увидеть, сравнив сцены грехопадения у него и у Греза. Дмитриев желал, наверное, показать, что Федотова вопреки всему влечет красота, которую тот безоговорочно находил у Брюллова (и, быть может, его, а вовсе не Хогарта, желал затмить, применяя приемы «Карла Великого» к сюжетам из повседневности), а также, наверное, в Эрмитаже у старых мастеров. Изящные линии и во «Вдовушке» (ГРМ, ГТГ и др.), и в «Неосторожной невесте» вроде бы даже помогают художнику преодолеть морализм, сделать его немного более Фрагонаром.

Мне, однако, кажется, что мысль эту надлежало развить в несколько ином направлении. Федотов тянулся к красоте в мещанском ее понимании, его влекла «красивость», отсюда и восхищение Брюлловым (идушее ведь не от признания мастерства Брюллова в академическом смысле, как у многих других «настоящих профессионалов» вроде Иванова), отсюда мещанский уют «Разборчивой невесты», попытки сообщить его другим картинам, а сами эти картины сделать более «изящными». Наверное, и на стенах своей мастерской он с удовольствием развесил бы произведения, которые помещает в свои картинки, именно такая «приличная живопись» – предел его мечтаний. Туда могли попасть и Ланкре, и Метсю, но там, конечно, не место Хогарту или Брейгелю. Зато и по-своему красивый Грез, конечно же, в этом воображаемом музее Федотова оказался бы уместен.

Эту-то красивость художник и противопоставляет карикатурности⁸⁷. К чему уродовать мир? Лучше постараться украсить его. «Так, с обращением к живописи заостряется одна из

⁸⁵ Сказано почти как про Федотова: «<...> Грез же всегда пристоеен, и толпа теснится вокруг его картин» (Д. Дидро. Цит. по: *Невский В. Общественно-историческое значение В. И. Сурикова // Выставка художественных произведений В. И. Сурикова (1848–1916). М., 1927. С. 10).*

⁸⁶ *Дмитриев Вс. А. П. А. Федотов. С. 21.*

⁸⁷ От следования карикатуре Хогарта отговаривал Федотова, как известно, Брюллов, противопоставляя ей (в рифму) все ту же натуру. См.: *Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 196. О том же см.: Дмитриев Вс. А. П. А. Федотов. С. 17. Что можно понять здесь как неискаженную красоту мира.*

основных проблем его искусства: изображение привлекает – изображенное отталкивает»⁸⁸. Но и в рисунках Федотова происходят принципиальные изменения, так что в нравственно-критической серии изящное уже торжествует над смешным. И Дмитриев справедливо отмечает какую-то «парижскую» красоту «Ваньки» в сцене с генералом, забывшим дома кошелек. Но, развивая эти рассуждения, как не заметить, что генерал и ямщик – они словно из разных картинок, только первый все еще немного шаржирован, хотя и здесь юмор Федотова не злобен. Отказываясь от лишних подробностей, он теперь и две фигуры не может убедительно объединить, они выглядят случайно встретившимися набросками на одном листке, причем ямщик лучше выражает антикарикатурную тенденцию, которая в «Неосторожной невесте» торжествует. Юмор во всей этой серии искусственный, привнесенный. Не зная подписей, не только нельзя догадаться, что же произошло, без них вообще непонятно, что что-то происходит. «Ироничный смысл текста не вычитывается из самого изображения, а возникает на границе двух языков <...>»⁸⁹ Едва ли на границе – скорее просто в тексте, в подписях, которые можно понять без картинок, а не наоборот. Так, кажется, что все тот же генерал, насупившись, просто проходит мимо ямщика, пока тот, о чем-то задумавшись, чешет голову. В крайнем случае, можно предположить, что он удивлен хмурым видом генерала – никакого конфликта между ними не возникает.

Вот она, *непереводимость* образа обратно в текст, о которой говорил Бэчман! Только доведенная, пожалуй, до крайнего предела. Знаем ли мы, отчего плачет «неосторожная невеста»⁹⁰ или в чем сомневается художник («Нет, не поймут»)? Это вовсе не лаконизм⁹¹ – как можно было бы сказать по поводу той искусности, с которой художник прячет от нас картину и

⁸⁸ Алленов М. М. Павел Федотов. С. 16.

⁸⁹ Даниэль С. М. Федотов и вопрос о пародии в живописи бытового жанра. С. 98.

⁹⁰ Да и в чем ее неосторожность, мы тоже не знаем, потому за первым словосочетанием в подписи должно последовать объяснение. А если бы текст не сохранился? Не поместили бы исследователи изображение безутешно плачущей женщины куда-нибудь поближе к «Вдовушке»?

⁹¹ Можно было бы применить к этим *несмешным* картинкам следующую цитату: «<...> он обладал редким даром о самом смешном толковать с невозмутимой миной на лице и в самых серьезных выражениях, заставляя хохотать своих слушателей» (Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 154), вот только в нравственно-критической серии Федотова прием этот, пожалуй, что не срабатывает и хохота уже не слышно.

в этом рисунке, и в сюжете с «жирным подмалевкой», тогда как в «Фидельке» и «Старости художника» он ее нам настойчиво показывал, – но именно отказ от рассказывания историй нелитературными средствами. Федотов-писатель делает «смешные» подписи, пока Федотов-художник ищет «красоту». И находит – именно там, где позволяет ему это сделать невзыскательный мещанский вкус, там же находят ее и те, кто давно уже реабилитировал (за красоту) Брюллова, кто чувствует ее и у Федотова, и, скажем, у Репина и иже с ними. Но это и есть не что иное, как торжество салона, успешно вышедшего из академизма и победившего «низкую» карикатурность.

Подвести итог анализу формы у Федотова можно было бы неожиданным критическим суждением автора, который уж точно никому на Федотова не доносил: «<...> удивляешься, до какой степени иногда Федотов плохо писал; самый мертвый художественный ремесленник не мог бы сделать хуже; словно ни мастерства, ни жизни не было у Федотова: все сбито в какой-то массив форм, не увиденных и не понятных, краски грязные, мазок неуверен, слабохарактерен, груб»⁹². Может показаться, что автор желает далее сказать, что «несмотря на все это...» (так многие будут рассуждать, к примеру, о Сурикове – см. далее). Потому за этой цитатой должна последовать и другая из того же источника, объясняющая, что – по мнению автора – мешало Федотову писать «хорошо всегда». И это уже не внезапный какой-то всплеск несогласия, но весьма тонкое наблюдение: «<...> **силы творческого восторга в нем было немного**, он был человеком мягкого и тихого сердца, ума упорного, сильного, но небольшого; его кисти ходили по холсту с нервной, но медленной дрожью, его глаз искал точности отношений и мелких деталей; свои картины он выписывал с поражающей педантичностью <...>»⁹³

Обратимся вновь к раннему и успешному у публики Федотову, а равным образом и к новым сюжетным разочарованиям. Вроде бы «Сватовство майора» их в явном виде не содержит, разве только Кирсанова напомним нам, что, поскольку в те времена нательный крестик не выставляли напоказ, то неловкость невесты вызвана его отсутствием⁹⁴, рождающим чувство незащищенности, а также тем, что платье на ней чересчур нескромное. Так же и отец испытывает прежде всего

⁹² Пунин Н. А. П. А. Федотов // Северные записки. 1915. № 9. С. 96.

⁹³ Там же. С. 97–98. Выделено мною.

⁹⁴ Кирсанова Р. П. А. Федотов. С. 64. Что для не слишком религиозного Федотова – действительно, смешной предрассудок.

физическое неудобство, только в обратном смысле: слишком много пуговиц на сюртуке. Есть в этом и особенная ирония: невеста, жеманясь, изображает неловкость, но ей и в самом деле неудобно. Более того, она считает платье нескромным, но, по всей видимости, оно для такого случая и вправду нескромно, и искушенный в светской жизни, попросту наделенный более высокими вкусовыми критериями майор это, конечно же, заметит и оценит, так сказать, по заслугам.

«Появление майора все преобразило в этом доме и, вместе с тем, – все *обнажило*»⁹⁵. В таком случае, он почти что гоголевский ревизор и, ежели поторопится войти, застанет «немую сцену» из не успевших приготовиться к его приему купца и домочадцев. А мы ее свидетели, благодаря художнику, обнажившему ее для нас, ведь «композиционная ирония этой картины в том, что мы видим развернутым, как на сцене, то, что на самом деле происходит “в преддверии”, за кулисами грядущего события <...>»⁹⁶ Точнее, мы видим сцену перед подъемом занавеса, майор здесь – и (придирчивый) зритель, и режиссер на окончательном прогоне, т. е. сам Федотов (он с самого себя и писан). Но, в отличие от гоголевской комедии, эсхатологическое истолкование этой картины (о чем речь шла выше) едва ли стало бы чем-то иным, нежели чудовищным снижением.

Нет, Федотов здесь, конечно, не ревизор, он просто сам пришел свататься – после того, как вариант с гражданской службой им был отвергнут – как и его героем в поэме «Поправление обстоятельств»: уж больно мелко безобразными показались ему чиновники. Федотов идет теперь к купцам, посмотреть, как те живут. А что? Все не так и плохо, и девушка недурна собой, и родственники ее не слишком замшелы, и в доме прибрано. Отчего же мы ищем какой-то подвох, отчего бы не быть здесь счастьем? Не случайно кто-то из публики, восторгавшейся картиной, с удовольствием поведал Федотову, что с ним случилось все ровно так: он и дела свои поправил, и зажили они с женой-купчихой в мире и согласии⁹⁷. Наверное, и большинство зрителей предполагало хэппи-энд, до тех пор, пока советские авторы не разглядели в картине острейшую критику мещанства⁹⁸. После них ненаписанное продолжение истории мы склонны толковать в духе Хогарта – конечно, все

⁹⁵ *Сарабьянов Д. В.* Павел Федотов. С. 118. Курсив мой – кстати будет спросить, заметил ли автор двойной смысл этого последнего глагола?

⁹⁶ *Алленов М. М.* Павел Федотов. С. 18.

⁹⁷ *Кузнецов Э. Д.* Павел Федотов. С. 219.

⁹⁸ Впрочем, еще Стасов сказал о картине: «Это снова была трагедия, грозно выглядывающая из-за веселой и потешной ширмы» (*Стасов В. В.* Избр. соч. Т. 2. С. 396).

кончится скверно. Да оно и кончилось, в том смысле, что Федотов никаких серий не создал, зато оставил нам одну большую историю из семи картин; история эта про него самого, и завершится она в сумасшедшем доме.

Он, правда, не собирался «поправлять свои обстоятельства» женитьбой, равно как и «жениться без приданого» (другая крайность), его задача была иной. «Сам он, надеясь на один только талант, решился на шаг, не менее рискованный, чем женитьба, – связать себя с Музой»⁹⁹. Так что в этот момент, только что выйдя в отставку (что готовится, судя по поэме, сделать его герой), он стоит в кулисах, дожидаясь выхода на сцену, где все почти готово к приему, он ждет встречи с публикой, а вовсе не с невестой, и никакой искусственностью похвастаться не может, оттого и крутит ус неуверенно, не зная, примут его или нет. Мы знаем, что приняли, да только счастье оказалось недолгим...

Замечу попутно, что отношение к сватовству, свадьбе, семейной жизни не могло не быть окрашено у Федотова устойчивым представлением, что лично к нему все это не имеет никакого отношения. Он всячески иронизирует над этими обычаями – почти как Гоголь в другой своей комедии. Не случайно сваха (рука которой в картине оказалась зачем-то точно на уровне паха майора) парадоксальным образом рифмуется со *сводней* («брак – узаконенная проституция»?!), и можно усмотреть некоторую связь картины с сепией «Девушке краса – смертная коса», там ведь тоже за дверью изображен военный, возможно, майор, только цели у него несколько иные, ибо в доме, кроме «девичьей красы», пожить ему нечем. Конечно, ситуация здесь несколько иная, нежели в случае с первой картиной, прямо выросшей из очень похожего на нее рисунка, переключка с «девичьей красой» у «Сватовства» столь неявная, что, кажется, никому пока в голову не пришло их как-то сопоставить.

Если попытаться теперь развить метафору сцены, то весьма существенна малая глубина композиции, даже некоторая ее рельефность. Она идет, конечно, не от классических традиций (как то было у Иванова), причина в другом: актеры не должны закрывать друг друга, как и уходить слишком далеко, теряясь среди декораций. Потому, если комнаты венецианцев – это всегда анфилады (см. далее), построенные *от* зрителя, то анфилады Федотова параллельны переднему краю сцены. Так было и в «Приемной частного пристава», где справа налево вносили добро, и в «Утре обманутого молодого», где

⁹⁹ Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 145.

его, напротив, выносили (в обратном направлении), но всегда *параллельно* сцене, чтобы зрителю не упустить ни одной детали. Вроде бы поначалу при переходе к живописи композиция усложнилась, комнаты повернулись углом, чего в театре редко встретишь. Так, в «Свежем кавалере» «<...> все предметы даны под разными углами друг к другу, тем самым расшатывается зрительная устойчивость композиции»¹⁰⁰, причем в темной комнате «Свежего кавалера» это не так бросалось в глаза, как в гостиной «Разборчивой невесты» (пусть там порядка больше). Но для достижения большей цельности изображения Федотову, конечно, такое движение наискось (Дмитриев вспоминает «Поцелуй украдкой» Фрагонара¹⁰¹ (ГЭ) мешало, а мы лучше обратимся к более позднему произведению Перова – к вполне *карикатурной* картине «Приезд гувернантки в купеческий дом» (ГТГ)) . Сцена поворачивается; в композиции, таким образом, тоже «наводят порядок».

Интересно, что уже в следующей картине – «Не в пору гость» – появляется дверь, ведущая вглубь, откуда этот самый гость и должен появиться. Тут-то разочарование вновь обостряется, и даже не нужно никакого рассказа об особенностях домашнего быта той эпохи, чтобы заметить некоторую деталь, которая вновь кажется явно лишней. Это сам гость, точнее его рука в перчатке, высунутая из-за портьеры. И ее видишь не сразу, так что снова уместен вопрос, нужна ли она? Не то, чтобы эта деталь комментировала то, что и так понятно (из названия). Без нее картина получила бы более сложное содержание; заметив руку, мы эту сложность утрачиваем. В картине могло быть передано беспокойство, страх, если допустить, что главному герою могло ведь и показаться, будто кто-то идет. Даже его собака, дополнительно указующая на дверь, может ошибиться (почувяв кого-то, кто действительно идет по лестнице, но не к нему). Замечу попутно, сколь часто в картинах Федотова появляются животные, комментирующие происходящее либо даже участвующие в основном действии (как в поздних картинах), причем занимают они почти всегда *правый нижний угол*. При хотя бы приблизительном совпадении развития композиции с традиционным движением *из нижнего левого угла в правый верхний* этот угол оказывается наи-

¹⁰⁰ Алленов М. М. Эволюция интерьера в живописных произведениях П. А. Федотова // Русское искусство XVIII – первой половины XIX в.: Материалы и исследования. М., 1971. С. 117.

¹⁰¹ Дмитриев Вс. А. П. А. Федотов. С. 21.

более подходящим для комментария своего рода малой диагонали, параллельной диагонали большой (таков, к примеру, писающий мальчик в картине Рубенса «Вакх» (ГЭ)).

Насколько лучше (психологически тоньше) было бы изобразить в картине напряженное ожидание, непреодолимую неловкость, а так возникает вопрос: кто это, друг, от которого аристократ хотел бы спрятать свой завтрак, или кредитор, от которого хотел бы спрятаться сам?! Это парадоксальным образом напоминает ситуацию с картиной Жерико (о чем речь шла выше), где неясность того, действительно ли это корабль появился на горизонте или же гибнущим на плоту только чудится близость спасения, делает произведение гораздо сложнее – и двусмысленней! – нежели если бы корабль был показан так отчетливо, как это имело место в эскизах. Кроме того, рука, высунувшаяся из-за портьеры, выглядит довольно нелепо, ничего мрачновато-значительного (напоминавшего бы о руке судьбы, стучащей в дверь или же наносящей надпись на стену) в ней нет.

Напротив, «художник стремится усилить комический эффект тем, что заставляет зрителя чувствовать себя в той роли непрошенного гостя, какая отведена человеку за портьерой»¹⁰². Такие соглядатаи были в картинах Федотова и раньше – собутыльник «свежего кавалера», пробуждающийся под столом (наверное, в его роли себя зритель уж точно не чувствует), родители «разборчивой невесты» тоже за портьерой, майор в прихожей – однако, здесь эта деталь появляется в последний раз. Кстати, другой повторяющийся комический прием – некоторая припухлая округлость, искажающая черты героя, – беременность кухарки, горб жениха, живот майора, теперь же щека аристократа, наспех дожевывающего. Этот мотив сохранится и во «Вдовушке» (едва ли как комический), но затем исчезнет и он.

Но только ли смешна эта картина? О более позднем творении сказано: «Картина получила некий подтекст; в ней в гораздо большей мере, чем прежде, ощущается внутренняя тревога»¹⁰³; справедливо ли повторить то же самое и в отношении этого, вроде бы на редкость мирного и спокойного произведения, где в любом случае ничего ужасного не должно произойти – кто бы ни был там, за дверью? Федотов, нередко говоривший о страхе¹⁰⁴, в котором живет постоянно, – впав в

¹⁰² Там же. С. 120.

¹⁰³ *Сарабьянов Д. В.* Павел Федотов. С. 223.

¹⁰⁴ «Чувствовал какой-то бред ежеминутный об обиде моей <...> род помешательства <...>» (Мастера искусства об искусстве. Т. 6. С. 354).

безумие, он опасался, что воробей, пролетая, оцарапает ему нос¹⁰⁵, – мог и в этой картине рассказать о чем-то большем, нежели «ложный стыд». Можно ли и здесь видеть в герое (хотя бы какое-то подобие) Федотова?

На первый взгляд, ничего, кроме осуждения, этот праздничный человек у художника-аскета, художника-труженика вызвать не может. Пусть критика его здесь и не слишком жестока, но что может быть в этом образе положительного? Однако аристократ, как и его окружение, написан не без известного любования красотой мира¹⁰⁶, хотя бы и понятой вновь помещански (много дорогих, красивых вещей). При этом он беден – и это важный штрих. Бедность не может не вызывать у Федотова сочувствия (ср. письмо цензору о чиновниках).

Нечасто замечают, что если одной салфеткой аристократ поспешно накрывает недоеденный кусок хлеба, то другая, напротив, служит подкладкой некоей статуэтке. Видимо, ее-то он, напротив, хотел бы выставить на показ, особенно, если это пришел друг, а не враг. Ну и что, возразят критики, какая-то безделушка, еще одно свидетельство внутренней пустоты героя – стоит ли она таких хлопот? Однако хорошо известно, что Федотов все свои предметы старался писать с натуры, по возможности, приносил таких неживых натурщиков в дом, либо подсматривал где-нибудь в гостях. Мы видим, стало быть, его собственный стол, где на своем месте и хлеб, и некое произведение искусства – пища духовная, материал для будущей картины. Пускай герой и непохож на Федотова, комната в каком-то смысле автопортретна.

Герой отказывает себе в полноценном питании¹⁰⁷ с тем, чтобы покупать дорогие произведения искусства. Пускай не картины, но, в некотором смысле, потенциальных героев для картин или рисунков, быть может, таких же, как у Федотова, натурщиков, которых он затем будет изображать, помещая в свои произведения. Я не утверждаю, что изображенный – художник, по крайней мере, он коллекционер, причем небогатый, стало быть, собирающий нечто из любви к искусству, не как вложение капитала. Он друг – не враг художнику.

¹⁰⁵ См.: Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 299.

¹⁰⁶ Ср.: «Когда смотришь на “Сватовство майора”, думаешь, что также любил своих героев и любовался ими Федотов. Для него каждый из них был своего рода венцом творения» (Сарабьянов Д. В. Павел Федотов. С. 123).

¹⁰⁷ У него, стало быть, нет кухарки – в отличие от чиновника, оттого и в доме чисто (бумажки на полу возле корзины – скорее исключение из правила), и дурная связь тут не заведется. Но можно сказать и по-другому: он одинок, собака – его единственный спутник.

И не Федотов ли – обладатель той самой перчатки – пришел к аристократу в гости?

Кажется, здесь единственный раз в связи с Федотовым уместно вспомнить Домье¹⁰⁸ – не противопоставляя, но сопоставляя – в том гротескном мире в числе немногих героев, вызывающих симпатию автора, – любители искусства, восторженно разглядывающие какое-нибудь произведение, люди немного не от мира сего, потому комичные, но не ужасные. Способные обо всем забыть перед всецело захватившим их творением. Люди, которых эта страсть возвышает над уродливой обыденностью, вырывает из нее. Кажется, именно это попытался изобразить Федотов.

Есть некое сходство этой (почти) однофигурной картины со следующей, тоже однофигурной, где, впрочем, присутствие посторонних столь же ощутимо (головной убор квартального на стуле), – речь о «Вдовушке». Даже стены в одном из вариантов того же зеленого цвета.

А есть ли в этой печальной картине какое-то *разочарование*? Полагаю, что да. Это свеча – мотив, сопровождающий, кстати, все последние творения Федотова, но только здесь выступающий пока еще в роли *излишней подробности*. С этим, конечно, согласятся немногие. Стоит привести кое-какие цитаты. «Комнату наполняет холодный дневной свет, но в глубине ее горит забытая на стуле свеча, источник живого трепетного света. Этот тлеющий огонек вносит неясное, но теплое чувство в атмосферу безжизненного холода, которым наполнена комната. Свет здесь играет роль начала все объединяющего и выражающего собою душевную сторону сюжета»¹⁰⁹. «Здесь впервые явился у него предмет, обладающий своим собственным смыслом, живущий собственной жизнью, воздействующий собственной выразительностью, а не только характеризующий привычки и нравы своих хозяев»¹¹⁰.

Но живет ли этот предмет *собственной жизнью*? Конечно, нет, и его функцию вновь объяснит нам Кирсанова – свеча зажжена для топления сургуча, а тот в свою очередь нужен для прозаической процедуры наложения печатей на имущество покойного¹¹¹. Иначе никто не стал бы жечь в разоренном доме при свете дня свечи, – выходит, свечку поставили

¹⁰⁸ См.: Sedlmayr H. Größe und Elend des Menschen: Michelangelo, Rembrandt, Daumier (Symposion 22). Wien, 1948. S. 67 f.

¹⁰⁹ Машковцев Н. Г. Федотов (1815–1852). М., 1958. С. 21.

¹¹⁰ Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 257.

¹¹¹ Кирсанова Р. П. А. Федотов. С. 138.

не покойнику¹¹², но закону, по которому изымают имущество за долги. Это в следующих «ночных» картинах Федотова свечи будут *освещать* нечто, здесь ее зажгли не эффекта ради, но с определенной практической целью.

В картине необычно мало живых существ – я хочу сказать, всего один человек и – впервые! – ни одного животного (в «Кавалере» была кошка, в «Невесте» птичка в клетке). Вроде бы и действия никакого нет. Но вовсе избежать многословия не удастся – пока люди молчат, за них говорят предметы, число и расположение которых, правда, менялось от варианта к варианту, но написать картину вовсе без натюрмортов художнику и в голову бы, наверное, не пришло (натюрморты на столах, стульях и комодах присутствуют в комнатах Федотова всегда). Правда, кое-что изменилось. «Может быть, прежде и показалось бы соблазнительным изобразить гроб, стоящий на столе в убогом жилище, толпу кредиторов, осаждающих испуганную молодую женщину, оставшуюся без покровительства, судебного исполнителя, руководящего накладыванием печатей на имущество <...>»¹¹³ Да, гроба хотя бы в картине нет.

Зато есть портрет умершего рядом с иконой; в первом варианте это был сам художник, затем, вероятно, убоявшись дурной приметы, Федотов себя из картины убрал. Тем не менее, справедливо предположение исследователя, что в роли вдовы здесь показана Муза, оплакивающая безвременно ушедшего Федотова¹¹⁴ (правда, можно заметить, все не так и печально, останется хотя бы ребенок – произведения художника, более того, его слава, его миф). Она все-таки приняла его ухаживания, свадьба состоялась¹¹⁵, да вскоре за свадьбой пришла трагическая развязка. Возможно и более приземленное объяснение, вытекающее из реального несчастья, случившегося с сестрой. Сознание того, что Федотов не может обеспечить свою семью, что, уйдя в мир иной, он только преумножит долги, что его «связь» с Музой никого не сделала счастливым, – вот

¹¹² Ср.: «<...> свеча, горящая днем, вызывает образ похорон, покойника, смерти <...>» (Волошин М. А. Суриков. С. 56). Но так будет у Сурикова в совершенно иной ситуации. Федотов едва ли трактует дневную свечу похожим образом.

¹¹³ Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 249.

¹¹⁴ Даниэль С. М. Федотов и вопрос о пародии в живописи бытового жанра. С. 105. Предположение высказано в осторожной форме и в самом конце статьи; оно, правда, и там не вполне уместно – речь ведь, очевидно, не идет о *пародийности* этой картины (в отличие от предыдущих).

¹¹⁵ Дмитриев отмечал сходство этой вдовы с невестой из «Сватовства майора» (Дмитриев В. С. А. П. А. Федотов. С. 30).

какого рода отнюдь не возвышенные рассуждения пронизывают картину.

Отчего же погиб офицер – в мирное-то время? Есть авторское указание – это случилось при подавлении восстания в Венгрии¹¹⁶. А откуда долги? Скорее всего, офицер играл в карты. Об этом последнем моменте нам еще предстоит разговор. Пока же замечу, в реальности муж прототипа героини – сестры Федотова – спившийся чиновник¹¹⁷, родня героя из картины «Свежий кавалер». Умер он от белой горячки, но ведь и самого Федотова ждала психическая болезнь. Так что он, несомненно, в этой истории – муж, даже если из последующих вариантов и удалено портретное сходство. Образ военного в картине, как и все остальное, отнюдь не карикатурен – тогда как в созданном одновременно повторении «Сватовства» художник придает майору гораздо более уродливые против первого варианта черты.

Достойно примечания то, что в поздний период у Федотова появилось вдруг желание вернуться к своему военному прошлому, и возвращение это оказалось не без оттенка ностальгии. Это прежде всего отразилось в замысле картины «Приход дворцового гренадера в свою бывшую роту Финляндского полка». Жалел ли художник об оставленной карьере, о безбедном стабильном существовании? Можно по-разному трактовать «Анкор, еще анкор!», но, по крайней мере, очевидно, что военная служба не была для Федотова – ни здесь, ни где-либо еще – предметом осмеяния, в отношении нее он предельно серьезен. И на этом стоит остановиться более подробно.

Вот две очень похожие цитаты (из разных авторов), призванные определить истоки критического отношения Федотова к действительности, послужившего основанием для его сатиры. «То, что видит он в окружающей жизни, расходится с представлениями художника о нравственных принципах, о человеческой сущности. Норма оказывается разрушенной, принципы – попранными. Этот распад нравственной основы человеческой жизни, нравственное разложение проявляется в самых различных сторонах современной Федотову действительности»¹¹⁸. «Чем более вглядывался Федотов в жизнь, копошащуюся вокруг него наподобие гигантского муравейни-

¹¹⁶ Вот он снова, зловецкий 1848 год, помешавший и Федотову, и Иванову!

¹¹⁷ См.: Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 249.

¹¹⁸ Сарабьянов Д. В. Павел Федотов. С. 73.

ка, чем более вдумывался, сопоставляя и оценивал увиденное, тем сильнее укреплялся в ощущении общего неблагополучия, удручающего противоречия между тем, как человек призван существовать по божескому закону, и тем, как он живет на самом деле. Порок попирает добродетель, невежество – просвещение»¹¹⁹. Пока это лишь общие слова о «нравственном законе». Но во втором источнике можно отыскать немаловажное дополнение.

«Здесь, в сущности, торжествует та же нормативность, что и в отринутых Федотовым “военных картинках”, только нормативность, так сказать, навыворот: там было правильное поведение офицеров и нижних чинов в правильных ситуациях, предусмотренных воинским уставом, тут – поведение неправильное в уродливых ситуациях, противоречащих уставу нравственному; там – как должно быть, тут – как быть не должно; там красиво, гармонично, тут нестройно и пестро; там – чисто, тут – грязно»¹²⁰. «Здесь» означает «в сатирических сепиях» (можно сказать и шире: во всем раннем творчестве Федотова), «там» – в «военных картинках». Но допустимо ведь и иное толкование, когда «здесь» будет означать «на гражданке», «там» – в понапрасну отринутом мире военной службы.

«То, что видит он в окружающей жизни» из первой цитаты можно дополнить фразой «выйдя в отставку», и «копошащийся вокруг гигантский муравейник» – это тоже про невоенных людей, в жизнь которых он оказался внезапно ввергнут. Гвардия становится для него чем-то вроде потерянного рая, главное достоинство которого – порядок, но там есть и гармония, чистота, иные следствия жизни по уставу. Военное прошлое Федотова никто из тех, кто желает разобраться в жизненной трагедии художника, игнорировать, конечно, не вправе. Прежде всего, в бытовом отношении: «<...> трудно с непривычки самому за себя отвечать. Трудно вдруг одному, без казармы, где все кругом свои. Трудно даже без начальства, которое хоть и давит тебя, а все-таки и опекает. Трудно заново <...> устраивать жизнь, заводить новый обиход, все до мелочей»¹²¹. А ведь финансовые проблемы Федотова – не в последнюю очередь следствие неумения художника встроиться в систему купли-продажи, без которой существование художника в XIX в. уже немислимо – за немногими исключениями, вроде абсолютно го иждивенца Иванова (но там, впрочем, не было зависящих от него близких). Не только высокомерие по отношению к меркантильным вопросам (что как раз Федотова с Ивановым

¹¹⁹ Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 133.

¹²⁰ Там же. С. 139.

¹²¹ Там же. С. 121.

роднит – как и вообще со всеми подвижниками от искусства вплоть до Ван Гога или П. Н. Филонова), но и простое неумение «продать рукопись» стали причиной финансового краха и как следствие трагического конца живописца.

Но стоит также попытаться вообще осмыслить состояние человека, вышедшего в мир из тепличных условий, более того, бывшего еще недавно участником своего рода грандиозной балетной труппы – каковой была во времена Николая I гвардия, длительное время не воевавшая, а только маршировавшая на парадах, – вдруг принужденного судьбой солнировать, не быть винтиком, выступать самостоятельно. Вне всякого сомнения, Федотову был по сердцу армейский порядок – оттого он нигде и никогда на военную службу не нападал. Бывали там, конечно, и смешные моменты, которые он умел запечатлеть, но «<...> не стоит искать в этих рисунках социальную заостренность, дух свободомыслия, протест против окружающей действительности, политическую зрелость. Военные карикатуры Федотова, в сущности, достаточно добродушны»¹²². Как хотелось бы видеть в «Брани под Красным (Селом)» осуждение тогдашних военных порядков – ведь мы столько знаем об ужасах николаевской муштры! Но для Федотова всего этого как бы не существовало. Совершенно справедливо говорит исследователь и об «Освещении знамен»: «Что же до официозности картины – то вправе ли мы бросить камень в нашего героя? Картина писалась совершенно искренне»¹²³.

Так же и в изображении бивуаков нет никакого осуждения чего бы то ни было – тягот лагерной жизни, включая невыносимую скуку, жестокости по отношению и к солдатам, и к крепостным, прислуживающим офицерам; двусмысленной роли маркитанток и т. п. Военная служба остается в работах Федотова символом чего-то в высшей степени образцового – и в моральном плане тоже. Пускай он и не рисует полки, марширующие стройными рядами, что было так привычно в те годы. Зато, стань он художником-баталистом, Федотов вполне мог воздвигнуть памятник другой – камерной, бытовой стороне военной жизни, и эти его картинки не содержали бы, конечно, никакой критики. Кстати, допустима гипотеза, что именно демонизация «николаевской военщины» в литературе привела к недооценке той роли, что сыграл батальный жанр в развитии русского искусства. В этом можно опереться на мнение не кого иного, как Стасова¹²⁴, не случайно ведь и среди ху-

¹²² Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 70.

¹²³ Там же. С. 95.

¹²⁴ Стасов В. В. Избр. соч. Т. 1. С. 95.

дожников второй половины XIX в. тот выделял особо В. В. Верещагина¹²⁵, утверждая, что реализм формировался в числе прочего в среде баталистов. Некоторую антиакадемичность этих мастеров в смысле противопоставления современности истории было бы сложно отрицать. И пример Федотова мог послужить лучшим подтверждением того, что военная служба способствовала зарождению новых тенденций в искусстве – о том же, в принципе, говорил и Бенуа, радуясь, что Федотов рос не в Академии, а в военном училище¹²⁶.

Почему же Федотов оставил батальный жанр, суливший ему безбедное существование, более того, постоянный контакт с любимой воинской средой? Видимо, именно шок от столкновения с «гражданскими», живущими не по уставу, в беспорядке и грязи, вызвал сильнейшее желание изменить этот мир, навести в нем порядок, пойти туда со своею проповедью, не оставаться при привычном и добром, но ринуться в пучину чужого и скверного (как майор в купеческий дом), дабы, преподав всем моральный урок, обратить их в истинную веру. Так и положено действовать истинным подвижникам! Однако проповедь не была услышана (по словам художника, ее заглушила революция 1848 г.), по крайней мере, Федотов в ней разочаровался.

Картина «Возвращение...» могла бы сделаться одним из ярчайших памятников ностальгии Федотова по военной службе, сожаления о большой ошибке, допущенной им когда-то¹²⁷. Опять же, ничего критического в этой картине нет – да и откуда взяться, ведь художник изображает, по сути, свой *родной дом*. Возвратившись на время, он видит, что там все на прежнем месте, все в порядке, служба идет своим чередом, и даже дядька, обучающий солдата маршировке, отнюдь не стремится того как-то морально унижить, но терпеливо выхаживает рядом с ним. Вот вам и муштра...

¹²⁵ Добавим сюда и его весьма сдержанную в смысле критического пафоса оценку картины «Мирная марсомания» (ГРМ), автора которой он не путает – как многие тогда – с Федотовым (Там же. С. 255).

¹²⁶ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 204.

¹²⁷ В самом деле, к чему было оставлять воинскую службу? Писать картины, как, впрочем, и заводить семью офицеру не возбранялось, а если было время играть на гитаре или флейте, петь и сочинять романсы (замечу попутно, что не такой уж и бездуховной была жизнь русского офицера в николаевскую эпоху!), то и на картины маслом нашлось бы время, тем более, что занятия эти начальство всячески поощряло, скажем, на учениях Федотову выделили под мастерскую отдельный сарай. Не лишне вспомнить, что передвижник Н. А. Ярошенко – правда, позже – дослужился до генерала.

Итак, в мировоззрении Федотова противоборствовали два представления – о порядке и хаосе. Первый ассоциировался с военной службой, второй с существованием всех остальных людей (чиновников, купцов, аристократов), лишенных счастья жить по уставу. Первая тенденция постепенно одерживает верх – по существу, имеет место изживание не только карикатурности, но и какой бы то ни было критической заостренности¹²⁸. Начиналось все с обращения к масляной живописи, отказу от опубликования графических работ (хотя он и выставлял рисунки), а продолжилось исчезновением из картин отрицательных героев, вообще снятием вопроса, кто плох, а кто хорош. Параллельно происходит и возвращение к военной тематике, по крайней мере, одна поздняя картина посвящена армейской службе, другая же – «Вдовушка» – изображает жилище и супругу военного. То, что в заключительном произведении – «Игроках» – мы вновь оказываемся «на гражданке», кажется непринципиальным. Просто на этом этапе (а я склонен поместить эту картину после «Анкора» – конечно, опираясь исключительно на анализ творчества живописца, не на какие-то документы) он уже не нуждался в обращении к военному прошлому, с тем чтобы всякую критику из картины исключить. Замечу попутно, что порядок или гармония в данном случае, конечно, не предполагали чего-то оптимистического.

По существу, в позднем творчестве Федотов встал на путь преодоления того диссонанса, что возникал из странности переведенных в технику масляной живописи карикатур. Но если бы он, в самом деле, шел по пути Хогарта, никакой проблемы здесь бы не возникло. Подражая в гораздо большей степени Метсю, Ланкре и Грезу, он должен был сатирическое начало из картин изгнать, ибо, ни в какой части не соприкасаясь с абсурдом, они не могли возвысить юмористику до уровня каких-то глубоких обобщений, т. е., в конечном счете, реализовать

¹²⁸ Упомянув, надеюсь, в последний раз критическую направленность некоторых произведений Федотова, хотелось бы столкнуть цитаты, отражающие диаметрально противоположное отношение к силе воздействия ранних произведений художника. «<...> никогда художественное отрицание не было обращено против самой сути современной действительности. Никогда авторский идеал, его моральная норма не вступали в столь непримиримое противоречие с тем, что видел художник в окружающем мире» (*Сарабьянов Д. В. Павел Федотов. С. 75*). «Федотов создает не сатирические листки, а забавные картинки, удовольствие от которых предполагается в бесконечном нанизывании мелких казусов и деталей <...>» (*Аленов М. М. Павел Федотов. С. 12*).

трагическое начало. «Смешно и при этом не страшно» означает «легковесно, поверхностно», а, кроме того, для Федотова еще и «уродливо», ибо его творчество стремится передать *красоту* мещанского существования, вовсе не его *гротескность*. Военная служба могла бы дать Федотову материал для бытовых, притом не критических сцен. Нашел он такой материал и в трагическом переживании повседневности, породившем «Игроков», – для этого всего лишь надлежало автопортретное начало усилить до крайности, до пределов возможного, изображать не кого-то постороннего, над кем не грех и посмеяться вместе с толпой зевак, но самого себя, свою личную неудачу. Впрочем, прежде обращения к последним картинам художника надлежит еще уделить некоторое внимание проблеме гармонии и дисгармонии в творчестве и этого художника, и, быть может, всего его времени.

Небезынтересно, что Сарабьянов, открывший советскому читателю искусство бидермайера, никак с ним героя двух своих монографий не соотносит. Верно, есть тут какое-то принципиальное несходство. Точно так же и искусство следующего поколения жанристов – Перова и Неврева – довольно непросто включить в общеевропейский контекст. Речь о критической направленности, вызванной, возможно, и в самом деле «зверствами цензуры», но в отношении не живописи, а печатного слова. То, о чем невозможно было поведать в журнальной статье, становилось предметом изображения, причем не в виде скромной карикатуры, но как монументальное живописное произведение. Западноевропейское искусство такой критической заостренности в XIX в. не знало – если не принимать в расчет именно карикатуру. Бытовая живопись изображала гармоничную картину мира, где все радостны и счастливы, а если и печальны, то не по вине какого-то злодея и тем паче неискоренимого социального зла, которое неустанно бичевало русское искусство.

Обратим, однако, внимание на русских предшественников Федотова – прежде всего венециановцев. Очевидно, они ближе к западноевропейской модели. И весьма показательны, как пришел к гармоничному образу действительности основатель школы – Венецианов. После неудачи с альбомом карикатур, столкновения с цензурой, впрочем, довольно мягкого, после участия в создании карикатур на врага – французов (сходным образом единственный пример *осуждения действия военных* у Федотова – это эскиз картины «Французские мародеры в русской деревни»¹²⁹, обращен он против вражеской армии, хотя

¹²⁹ См.: Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 127.

бы и давно уже изгнанной). Венецианов находит прибежище от неустроенности столичной жизни в селе, среди своих крестьян, которых успешно рисует¹³⁰.

Совершенно очевидно, что картины Венецианова не столько в угоду цензуре приукрашивали сельскую жизнь¹³¹ – крестьянский труд, отношения с помещиком, – сколько содержали искреннюю попытку художника найти красоту и гармонию на лоне природы – как сказали бы советские критики социологического направления, «идеализируя патриархальные отношения в дореформенной деревне». Да ведь он сам помещик, и картина «Утро помещицы» (ГРМ) одновременно является портретом его жены, которую менее всего можно было бы заподозрить в жестокости или самодурстве.

За названием этим скрывается всего лишь изображение трудовых буден, кстати, довольно редкое для Венецианова. Крестьян он почему-то изображает по большей части праздными, словно им так легче позировать. Не видит художник большой беды в том, что его пастушок заснул среди бела дня, – хотя мы могли бы легко себе представить, что в это время происходит с вверенным ему стадом! Но ведь традиция представлять пастухов и пастушек в образе беззаботных созданий, резвящихся или отдыхающих среди лугов и полей, стара как мир. Что еще делать этому мальчику в таком идиллическом пейзаже, как не спать мирным сном? Вот и в «Гумне» крестьяне бездействуют, ждут, пока хозяин их нарисует. А если где и показан труд, то сделано это весьма условно, как если бы перед нами были актеры, только наряженные крестьянами, – так, занимаясь «Чисткой свеклы», крестьянка задумалась о чем-то, остановилась, и «Жнецы» (ГРМ) не жнут, но любуются бабочкой.

¹³⁰ Но и до того, в созданном им портрете академического инспектора Головачевского, за который ему и было присвоено звание академика, показана идиллическая картина взаимоотношений малолетних воспитанников с надзирателем, отечески их опекающим, – притом, что тяжелейшие условия жизни детей в Воспитательном доме при Академии слишком хорошо известны. См., к примеру: *Яремич С. П.* Художества в период президентства И. И. Бецкого... // *Русская академическая художественная школа в XVIII в.* М.; Л., 1934. С. 144 и далее. Можно добавить: нам, но не Венецианову, в Академии никогда не учившемуся и, скорее всего, ничего о царивших там порядках не знавшего.

¹³¹ Стасов справедливо сравнивал «добрых солдатиков» в ранних картинах Федотова с «добрым мужичком», как идеализированно представляла крепостного крестьянина тогдашняя культура (*Стасов В. В.* Избр. соч. Т. 2. С. 399).

Такова манера Венецианова, пейзажная в своей основе. Он показывает неподвижные *состояния* природы, не действия или перемены. Не случайно поэтому его искусству недоступен и показ крестьянских праздников¹³², танцев, веселья, пиршеств или попоек, хоровых песен, даже молебнов (а через них и религиозности, которой его «примитивные люди» почти совершенно лишены) – ничего такого у этих вялых, расслабленных персонажей, готовых совершенно слиться с окружающей их красотой, нет. Как нет и ничего веселого, нет, правда, и грустного. Задумчивость, сон, покой – только в присутствии помещицы, под ее чутким руководством дворовые девушки способны еще на какую-то работу. Так и напрашивается предположение, что для Венецианова крестьяне – это все же ленивые туземцы, которые без помещиков пропали бы, они для него большие дети, нуждающиеся в опеке.

Вот он, особый взгляд на крепостное право, на отношение помещиков к своим людям, на гармоничное устройство крестьянского быта, которое превалирует у Венецианова и его школы. Деревня становится для них таким же средоточием гармонии и красоты, каким была для Федотова гвардия, а для Сурикова станет Сибирь, с ее патриархальным укладом. Как тут не вспомнить замечательную интерпретацию могильной стелы Гегесо (Национальный музей археологии, Афины) у Стшиговски¹³³, который в ней увидел и благородство древних эллинов по отношению к своим слугам – представителям, как предположил он, покоренного когда-то в отдаленном прошлом местного населения, вероятно, пресловутых пеласгов, но равным образом и необходимость присутствия слуг: есть люди, которым суждено кому-нибудь прислуживать, и судьбу свою они должны принимать покорно, рассчитывая на уважительное отношение со стороны тех, кому равным образом неотвратимо предписано свыше быть начальниками, хозяевами людей, – таков заведенный от начала времен мировой порядок. Начальник не должен бесчинствовать, но и раб не должен бунтовать, зная свое место. Жаль, что не видел австрийский исследователь еще более точного воплощения этой философии – картины русского «художника-крепостника» Венецианова

¹³² Праздничными посчитал изображение трудовых буден у Венецианова Алпатов (*Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. С. 98–99*) – этим он объясняет, в частности, необычный костюм пашущей крестьянки в картине «Весна». Что ж, по мнению помещиков, крестьяне, видимо, должны были *радоваться* возможности трудиться на земле!

¹³³ *Strzygowski J. Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst. S. 267, 283.*

«Утро помещицы»¹³⁴! Точно такое же взаимное уважение¹³⁵ при четком осознании, у кого какая роль в этом мире, господствует в картине, ставшей настоящим гимном крепостному праву.

Да ведь и не все помещицы были салтычихами! И крепостное право всего лишь являло собой способ хозяйствования, по каким-то причинам в той ситуации единственно возможный, более того, и форму организации жизни в деревне, определенное место в которой занимал начальник, барин. Иное проявление все той же системы организации жизни – слуга, а в армии – денщик. Как тут не вспомнить образы слуг в русской литературе, порой – как в «Капитанской дочке» (или «Ревизоре») – вовсе даже и не униженные барями, скорее держащиеся вполне самостоятельно, способные, в случае чего, и выволочку своим хозяевам устроить, и, тем не менее, остающиеся на положении слуг, зависимых людей. О заслугах единственного спутника Федотова по его одинокой жизни – денщика, а затем слуги Коршунова – достаточно сказано в источниках и литературе¹³⁶, он был своего рода Санчо Пансой при художнике-Дон Кихоте. Не случайно и в одной из своих последних работ («Анкор, еще анкор!») Федотов изображает, хотя и едва различимо, денщика, гораздо более заметного в подготовительной картине, которая так и называлась: «Офицер и денщик» (ГРМ). Ведь и одно из самых известных творений Хогарта – монументальный портрет его прислуги.

Конечно, рассуждения такого рода могут показаться теперь чем-то варварским, не то что неполиткорректным! Однако мир и в самом деле так устроен, что кому-то выпала судьба повелевать, а кому-то подчиняться, и никакие голоса обиженных, требующих соблюдения своих прав – как бы громко они ни звучали порой – ничего в этом принципиально не изменят. Не только люди, народы не равны, одним суждено процветание (по Шопенгауэру – скука), другим страдания. Так что в моих словах об обретенной гармонии деревенской или военной жизни нет и тени иронии. В этом мире вообще сложно найти сколь-нибудь гармоничное устройство, и попытки

¹³⁴ Парадоксально близко к такой трактовке образа помещицы в этой картине подошел все тот же Алпатов, когда говорил о «способности Венецианова из куска увиденного в жизни создать подобие классической стелы» (*Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства*. С. 98). Впрочем, ни в тексте, ни в примечании к нему именно стела Гегесо исследователем не упоминается, так что, возможно, это случайное совпадение.

¹³⁵ «Прелесть отношений» – так лаконично определил ее Бенуа (*Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в.* С. 73).

¹³⁶ См., например, *Кузнецов Э. Д.* Павел Федотов. С. 121.

объявить то или иное место неким оазисом упорядоченного, более того, справедливого существования, могут вызывать только такие чувства, как понимание и сочувствие. Причем ничуть не менее сильные у того, кто сознает бессмысленность, обреченность попыток изменить мир к лучшему – неважно, посредством творчества или политической борьбы. Федотов сам легко убедился в необоснованности своих иллюзий.

«Анкор, еще анкор!» вроде бы многое из сказанного опровергает. В картине принято видеть, наоборот, обличение армейских порядков, беспредельного ужаса квартирования в деревне, о котором гвардейский офицер Федотов имел, наверное, смутные представления – жил-то он в столице, бывал на балах во дворце, копировал картины в Эрмитаже, занимался в Академии – жаловаться на скуку ему уж точно не приходилось. Но, быть может, картина написана со слов какого-то менее удачливого бывшего товарища, отправленного служить в глушь, а потом случайно Федотову повстречавшегося? Все это довольно сомнительные конструкции; мне кажется, речь здесь должна идти о чем-то другом, именно: о такой степени обобщения, которая уже не допускает вопросов о подоплеке.

Но вот, как обычно трактуют исследователи это произведение. «<...> началось движение Федотова <...> к картине “Анкор, еще анкор!”, одному из самых страшных произведений русской, да и не только русской живописи»¹³⁷. «Пожалуй, во всей мировой живописи нет другой картины, в которой с такой силой была бы показана беспросветная тоска, способная довести до отчаяния, до сумасшествия»¹³⁸. Так, планка оценки произведения устанавливается необычайно высоко: «во всей мировой живописи» ничего подобного якобы нет!

Справедливо ли это? Отмечу, что в оценке многих произведений русской живописи – не только картин Федотова, конечно, – оказывается задействован прием своего рода *монументализации*, проявляющийся порой в банальном увеличении картины при ее репродуцировании, скажем, в альбоме. Тогда, в частности, бросается в глаза «смелость мазка», в действительности в картине отсутствующая, – ведь художник не предполагал, что его произведение будут рассматривать под увеличительным стеклом. Хорошо известно, что жанровые картины отличает, в первую очередь, малый сравнительно с историческими размер. Так было, по крайней мере, до передвижников.

¹³⁷ Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 270.

¹³⁸ Машковцев Н. Г. Федотов. С. 22.

Увеличивая, к примеру, «Портрет Жданович» (ГРМ), исследователь вскрывает такие технические подробности, которые Федотов, естественно, не собирався выставлять на показ.

Далее, известное предпочтение эскиза перед готовым произведением часто заставляет трактовать незаконченность, попросту небрежность как проявление свободы и чуть ли не авангардизма художника. Хотя смелость его лишь в том, что он выставил эскиз или попросту его не уничтожил, отчего теперь есть возможность экспонировать такое подготовительное или неоконченное произведение. Федотов же после «Вдовушки» ничего не выставлял; о степени законченности его последних картин судить непросто (не случайно существуют сомнения в авторстве одной из них – «Офицер и денщик») – т. е. непонятно, как воспринимал их сам автор. «Как знать, может быть, для самого Федотова это действительно был эскиз и именно потому он сумел достигнуть такой живописной раскованности, какой не достигал нигде более»¹³⁹.

Ее же мог достичь и любой другой художник, всегда создающий какие-то наброски, но, как правило, стремящийся в работе над окончательным произведением как можно дальше от такой «раскованности» уйти. Впрочем, действительно новаторское искусство, как известно, эту незавершенность, эскизность (а впоследствии и *отсутствие* произведения) успешно тематизировало. Велик соблазн поэтому говорить о предчувствии авангарда то в «Библейских эскизах» Иванова, то у позднего Федотова. Как объяснить, однако, то, что, несмотря на такой колоссальный шаг вперед, сделанный двумя живописцами в середине XIX в., все мастера следующих нескольких поколений не просто вновь обратились к большой картине, но и старались всяческой эскизности избегать – при всем влиянии импрессионизма, которое с каждым десятилетием только усиливалось?

Правильнее было бы здесь, как и везде, ограничить анализ формы (техники) произведения Федотова обращением к тем нескольким приемам, которые позволили бы без натяжек сделать интересные выводы относительно эволюции его манеры. В остальном я буду придерживаться однажды принятой модели – не восторгаясь попусту всяким смелым штрихом, говорить прежде всего о содержании (выражении), понимая форму как нечто вторичное, утилитарное. Ведь – и пора сказать об этом прямо, так как эта мысль должна быть положена в основу всей той переоценки заслуг русских художников, которую так хотелось бы увидеть, – Федотов, как и все без ис-

¹³⁹ Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 277.

ключения деятели русского искусства XIX столетия, во много раз более интересен как человек, нежели как художник. Тонкости технических решений, право же, лучше искать где-то в другом месте.

Что же это за формальные приемы в данном случае, наделенные смыслом, точнее *открывающие смысл* внимательному зрителю? Отвечу сначала, что в картине такого смысла лишено. К примеру, мне кажется непринципиальным то, что лицо главного героя скрыто, а денщик его и вовсе напоминает какой-то призрак (думаю, он попросту не дописан). И в бесконечных скачках пуделя нет ничего необычного. Конечно, можно было бы остановиться особо на отличиях этой беспокойной картины от более гармоничного варианта – «Офицер и денщик», где нет движения, видно лицо офицера, а вместо собаки – котенок (как тут не отметить традиционное представление о кошках как существах более женственных, нежели собаки). Художник выбрал другой вариант сцены дрессировки домашнего животного, убрал гитару, иначе расположил фигуру офицера – вот, собственно, и все.

А как же *perpetuum mobile* скачущего пуделя (породы, кстати, какой-то уж слишком благородной для деревни)? Прежде всего, едва ли художник может убедить нас в *длительности* происходящего. Как котенок в первом варианте не будет вечно стоять на задних лапах и вскоре, конечно, изменит положение, так и этот пудель едва ли станет долго развлекать офицера своими прыжками. Если не подозревать последнего в садизме, развлечение это, по всей видимости, не займет много времени, оно надоеет вскоре и собаке, и человеку. Оставив чубук, тот снова возьмется за гитару (она лежит рядом), или же найдет что-нибудь интересное в натюрморте на столе, или просто уснет. Название же картины отчасти иронизирует по поводу плохой языковой подготовки армейских офицеров (вот оно, высокомерие гвардейца!), отчасти же, как во многих предыдущих работах художника, компенсирует недосказанность живописного произведения. Это именно подпись к картинке, те слова, которые произносят участники сцены (как в нравственно-критической серии), – дрессируя собаку, офицер дает ей команды сразу на двух языках. Так что едва ли верно усматривать трагизм изображения именно в бесконечности (безысходности) происходящего, как будто и в названии скрыт намек на вечное повторение одних и тех же событий. Нет, пожалуй, тут трагизм в другом.

Основная особенность этой картины, конечно же, в изменении способа освещения – в искусство Федотова приходит

ночь. Замечу, что прежде художник дважды обращался к теме утра, пробуждения – это и «Свежий кавалер», и «Утро обманутого молодого», когда некоторая иллюзия более или менее жестко уничтожается трезвым взглядом на происходящее *поздней*. Теперь, кажется, уже ничто не спасет героев картин, утра не будет, пробуждения не случится.

В ряду ночных сцен следует упомянуть, конечно, и посмертный портрет Флуга – не такой и загадочный, как утверждают иногда¹⁴⁰. Вся фигура изображенного, включая лицо с опущенными глазами, – это поставленное вертикально тело, зарисованное перед тем на смертном одре. Листок в руках может и не быть рисунком Федотова, который его знакомый рассматривает, тем более, что делает он это довольно странно – помещая источник света прямо перед ним, что едва ли правильно, ведь пламя в таком случае должно было ослепить Флуга. В действительности, листок этот выполняет функцию абажура, экрана, картина же в целом – опыт ночного освещения, более чем уместного, раз герой уже умер, да и художник, возможно, предчувствует собственную смерть. Конечно, нельзя и это произведение назвать страшным, но оно, безусловно, наиболее трагический в творчестве Федотова портрет.

Возможно, обращение к ночным сценам у позднего Федотова связано и с прозаической болезнью глаз. Сказано ведь об «Игроках»: «<...> здесь <...> прибавляется показ того, как воспринимают окружающий мир сами герои. Именно глазам, уставшим от одуряющей многочасовой карточной игры в темном помещении, мир предстает в призрачной мерцании, с неверными, пляшущими тенями, переплетающимися с желтыми пятнами света на полу, столе, фигурах»¹⁴¹. Тяга не только к щадящему мягкому свету свечи, но и к особенным желто-красным оттенкам могла быть вызвана этой болезнью, предвестницей безумия. Выше уже отмечалось несколько неожиданное рембрандтовское освещение, отличное от условного темного фона академиков, свойственное не одному лишь Федотову. «Тайная вечеря» Ге (ГРМ), быть может, – наиболее удачный пример использования таких световых контрастов в русском искусстве XIX в., но там уж точно не приходится говорить о странном напряжении или чувстве страха, которые отличают поздние вещи Федотова от работ великого голландца.

Частный вопрос, показывать или нет источник света, вставал, конечно, перед всеми, кто избирал ночные сцены. Рембрандт и Караваджо, кажется, никогда не вводили в картину

¹⁴⁰ Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 246.

¹⁴¹ Леонтьева Г. К. П. А. Федотов. С. 48.

само пламя факела или свечи, понимая, что оно будет недостаточно ярким; чтобы произвести такой световой эффект в картине, можно показать отраженный «лунный» свет, но не его источник – своего рода частное *солнце* (но так же точно и пейзажист более или менее правдоподобно может изобразить светило лишь на закате). Однако многочисленные подражатели Караваджо охотно помещали в свои картины свечи.

Ге, напротив, ловко закрывает источник света фигурой Иуды, которая оттого и выглядит так зловеще; «лунный» же свет в картину привносит белая скатерть на столе. А что Федотов? Сначала в портрете Флуга он закрывает пламя бумагой, затем уже не прячет свечи ни в «Офицере и денщике», ни в «Анкоре». Зато не видно двух горящих свечей¹⁴² в «Игроках», где фигуры трех участников по эту сторону стола становятся чем-то похожими на Иуду Ге. Такое решение кажется более удачным, что лишний раз заставляет поместить именно эту картину в конец рассказа о творчестве Федотова как его последнее достижение.

Свечи в этих картинах, конечно, немного отошли от своей прозаически-бытовой функции – все то, что у иных авторов говорилось о «Вдовушке», становится справедливо лишь теперь. Это, конечно, уже не просто источник освещения – свеча, как у старых мастеров, освещая для нас некую сцену, также *проливает свет* на смысл происходящего. Как источник света она нечто большее, нежели осветительный прибор, а вот как способ расплавить сургуч, увы, только горелка, и ничего более. Уж больно специфично такое назначение... Самое время признать, что в этих поздних картинах Федотова я не нахожу никакого источника *разочарований* – в том смысле, в котором об этом шла речь при анализе предыдущих произведений. Похоже, что к этому моменту художник одержал наконец победу над тягой к многословию.

Другое новшество, которое я склонен наделить смыслом, таится в устройстве сценической коробки. Если «Офицер и денщик», подобно второму варианту «Сватовства» и некоторым вариантам «Вдовушки», вновь демонстрирует нам *угол* комнаты, то здесь противоположная стена оказывается параллельна плоскости холста, отчего происходящее вновь напоминает сценическое действие. Однако новое в этих декорациях – раскрытие в глубину, прием, который как раз не вполне подходит для сценической постановки и решительно отличает эту картину, скажем, от «Сватовства майора» в обоих вари-

¹⁴² Одна из свечей отражается справа в окне, для чего, собственно, оно там и нужно. См. далее об окнах.

антах. Не случайно ведь, как отмечалось ранее, прежде Федотов всегда помещал анфиладу комнат (ежели таковая была) параллельно сцене, чтобы действие разворачивалось вдоль ее переднего края движением из одной комнаты через другую (главную) в третью. Я также говорил, что это отличало его картины от интерьерной живописи венециановцев. «Своеобразие поэтического строя венециановского интерьера – в освобождении интимного существования от опечаливающей замкнутости и в оптимистическом ощущении его связи с природой и миром»¹⁴³ – так объясняет уходящие вдаль (в конечном счете, в пейзаж) анфилады учеников Венецианова Алленов. Развивая эту мысль, отмечу, что глухая стена комнат Федотова отрезала всякий доступ к пейзажу, занимающему очень небольшое место в творчестве художника. В этой картине, по крайней мере, появилось некоторое движение вглубь.

Как справедливо заметил Алленовым, «самим противопоставлением интерьера как внутреннего и пейзажа как внешнего пространств, противопоставлением, проведенным через контраст холода и теплоты, резко увеличивается ощущение отъединенности, замкнутости человеческого существования»¹⁴⁴. Не случайно Федотов выбирает зиму как время года не только более темное (что житель Петербурга ощущал особенно остро), но и дискомфортное. Крошечное деревенское окно действительно делает ничтожной возможность вырваться из этого замкнутого пространства, будто на нем тюремные решетки. В «Игроках» окно будет справа (а прежде окон в живописных картинах Федотова не было вовсе – пока там было светло, они подразумевались, но не демонстрировались); в стене же, параллельной поверхности холста, будет дверь, за которой, однако, почти ничего не видно. Не только холод и тепло, но и освещенность и темноту сталкивает художник, помещая окно в центре стены – там видно кое-что, но видно мало.

Тесно и, наверное, душно в натопленном доме. Некуда выйти. Но вопрос: а желают ли герои картины совершить побег из этой темницы? Пожалуй, что нет, им здесь вполне комфортно – получается, Федотов готовил клетку для героя следующей картины, по сути, себя самого, но происходящее в клетке или камере совсем не ужасно, ведь это близкая и понятная ему военная жизнь! Так и кажется, что художник готов воскликнуть: уж лучше в деревне, в такой же избе, чем в городской комнате «Игроков» – сущей камере пыток. Художник готовится ее

¹⁴³ Алленов М. М. Эволюция интерьера в живописных произведениях П. А. Федотова // Русское искусство XVIII – первой половины XIX в. С. 129.

¹⁴⁴ Там же.

изобразить, но пока выбирает нечто менее трагическое, проникнутое ностальгией по нехитрым военным забавам, по простому способу скоротать зимние вечера. И весь трагизм, и все *выражение* этой картины мне видится лишь в том, что вернуться туда Федотов уже не может, что никакой другой мир в такой мере не закрыт для него, как военная служба, что клетка эта золотая, а он – снаружи, на ледяной заснеженной улице, быть может, даже подсматривает эту сцену в окошко.

Уходя от многословности, художник наконец постепенно обретает позитивное начало *двусмысленности*. Не только в последней его картине нет никаких *разочарований*, в ней присутствует нечто противоположное – заведомая сложность сюжета, загаданная Федотовым загадка. «Кто на самом деле выиграл? <...> и мы готовы на какой-то миг заколебаться в оценке происшедшего и увидеть все наоборот – усмотреть торжество победителя в бессмысленном оскале проигравшегося и в его нелепом жесте, а в изломанных корчами его партнерах – отчаяние проигравших последнее достояние»¹⁴⁵. «Какой-то миг», быть может, не такой и краткий. И уместно было бы сказать, что проиграли все, и те, кто выиграл, лишь на время вознесены колесом Фортуны, вскоре их тоже ждет горькая участь неудачников. Мы долго будем колебаться меж двух¹⁴⁶ толкований картины: проиграл тот, кто освещен, кто показывает пустую ладонь, или тот, кто хватается за голову, скользя по сидению черной тенью, – кстати, из четырех играющих на роль жертвы могут претендовать именно две *центральные* фигуры, к тому же и этот человек отчасти *освещен*, его рубашка тоже своего рода «луна». Может быть, проигрались оба (странно, что никому не приходило в голову такое объяснение), потому и выхвачены свечой из мрака. Или же в странных движениях этих черных фигур следует видеть нечто злое: как черные вороны или демоны, окружили они свою жертву, а то, что у них затекли спины, даже разболелась голова – неизбежное следствие долгой игры (что заметно по многим подготовительным рисункам), можно сказать, небольшая расплата за совершенный грех, «честный» грабеж хозяина дома. (Необходимым дополнением к картине служит рисунок «Домашний вор», где содержится и вариант изображенного события, и его

¹⁴⁵ Кузнецов Э. Д. Павел Федотов. С. 286–287.

¹⁴⁶ Не формального ли усиления этой двойственности ради Федотов использовал редкий (и, кажется, не слишком убедительный) прием двойного освещения? Не случайно и у слуги в руках *две новые* свечи.

предыстория, — жена, которая чуть видна в картине слева в дверном проеме, наверное, все-таки отдала мужу свои драгоценности, и взгляд с другой точки — в рисунке, благодаря анфиладности, виден стол в соседней комнате и игроки за ним.)

Но какие бы варианты решения частной, в общем-то, проблемы (кто выиграл) ни предлагались, не возникает сомнения в том, кто *проиграл*, и не в картине, а за ее пределами, — это сам автор. Да разве же Федотов играл в карты? В некоторой степени, конечно, играл — как все офицеры. Однако ставки были обычно невысоки — те самые свечи, которых «не стоит игра» — их оплачивал проигравший¹⁴⁷. Отчего же под конец художник почувствовал себя домашним вором, более того, человеком больным, как сказали бы теперь, одержимым игроманией, для которого ничего не свято?

Замечательный анализ творчества Сезанна осуществил Бадт, отталкиваясь именно от неоднократно показанных художником сцен карточных игры¹⁴⁸. Надо только оговориться, что, хотя я вновь сопоставляю, казалось бы, несопоставимое, большой беды в этом нет. Ведь предмет рассмотрения в данном случае — как и прежде — не *техника* двух, слишком разнородных по дарованию живописцев, но *выражение*; более того, хотим мы того или нет, роль, которую сыграли они, один в русском, другой в мировом (с нашей точки зрения правильнее сказать: зарубежном, т. е. *не русском* искусстве), также сопоставима. Потому продолжу проведение этой дерзкой параллели: по Бадту, для Сезанна бытовая, казалось бы, сцена с картежниками — где, к слову сказать, никто не заламывает руки и не обворовывает семью, по крайней мере, этого нет «в кадре» (и освещение отнюдь не ночное) — *выражает* нечто большее, а именно, если сама игра становится метафорой превратностей судьбы, на которые обрекает себя не всякий художник, но только новатор, движущийся вперед наперекор всему (а все же и Федотов был по-своему новатором), увлеченный же этой опасной игрой человек — сам художник, обрекающий близких на голодную смерть (как Уголино).

Исследователь вспоминает сравнение программного произведения новых живописцев — «Олимпии» Мане (Орсе) — с карточной дамой, вообще сравнение техники этого худож-

¹⁴⁷ Так, по методу Кирсановой можно было бы вскрыть истинный смысл свечного освещения в картине, отыскав и в ней некоторое разочарование. Думаю, что такое предположение все же совершенно неубедительно, ведь если Федотов хотел показать всю тяжесть ситуации, то в его картине ставки должны быть настоящими, а отнюдь не в форме платы за свечи.

¹⁴⁸ *Badt K. Die Kunst Cézannes.*

ника (конечно же, отличной от манеры Сезанна, что, однако, в данном случае неважно) с плоской цветной печатью карт и иной массовой продукции. Смею предположить, что и для Федотова карты – нечто большее, нежели средство убить время и заработать или потерять. Простое изображение себя за игрой в карты с другими офицерами – одно, а вот шарж на вел. кн. Михаила Павловича, встретившего даму бубен¹⁴⁹ (уж точно не намек на его любовные похождения), – нечто принципиально иное (ил. 11). Равно как и придуманная художником пародия на «Руслана и Людмилу», где из падающей головы витязя вылетала игральная карта. Также карты присутствовали в картине «Разборчивая невеста», где они инструмент гадания, поясняющий, что только на карты (судьбу) и остается этой невесте уповать.



Ил. 11. П. А. Федотов.
Вел. Кн. Михаил Павлович и
дама бубен (рисунок)

Смысл произведения, стало быть, в том, что Федотов все свои занятия искусством уподобляет карточной игре – бессмысленному, бесполезному времяпровождению, более того, роду безумия, уничтожающего его морально, лишаящего средств к существованию, тем самым обворовывая близких. Гениальная – это слово хотелось бы употреблять по отношению к таким художникам, как Федотов, как можно реже, тем не менее, здесь оно, как нигде, уместно – находка: пустые рамы на стене. Единственный, хотя и не слишком акцентированный

пример абсурдизма в творчестве художника, пусть и не в хогартовском духе. Что это, куда же девалось наполнение рам? Картины тоже пришлось продать? Но зачем оставлять рамы, которым прежде – в сцене «Старости художника» – нашлось достойное использование – в печке? Или это такая странная причуда оформлять стены пустыми рамами – вместо тех мещанских картинок, которые прежде служили элементом оформления интерьеров у Федотова, а теперь убраны

¹⁴⁹ Замечательна сама эта встреча реального и изображенного, когда образуется как бы картина в картине, отдаленно напоминающая портрет А. П. Антропова с сыном и портретом же умершей жены (работы П. С. Дрождина, ГРМ) – необычно сложная по своему замыслу для XVIII в. вещь.

как прочий сор, как ненужный комментарий¹⁵⁰?. Нет, судя по всему, это намек на пустоту, бессмысленность, ненужность творчества, на то, что все, что удалось создать ранее, равняется нулю.

«<...> Если поначалу, будучи направлена вовне, она (ирония. – И. С.) обеспечивала известное психологическое равновесие личности, то позднее, обращенная на себя как форма рефлексии, она произвела поистине разрушительное действие в сознании художника»¹⁵¹. От такого взгляда на мир и свое место в нем, от сознания безусловного проигрыша, ибо выигрыш невозможен, недалеко и до безумия. Потому-то, наверное, и сошел Федотов с ума, чего невозможно было и представить себе с кем-то другим из русских жанристов – с Венециановым, Перовым или В. Маковским¹⁵², там само предположение о душевной болезни (по крайней мере, такой, следы которой можно было бы отыскать в творчестве художника, что я постарался сделать в отношении Федотова) показалось бы нелепым. Бытовой жанр представляется наименее для психики травматическим, иное дело религиозное искусство (Иванов, Ге). Видимо, все-таки Федотов был не вполне жанристом – пускай и крайне затруднительно сказать, кем он был на самом деле.

Предложенные способы прочтения картин Федотова я попытаюсь свести теперь в таблицу. Полагаю, что возможно несколько различных истолкований одного произведения, соглашаясь в этом с Кирсановой – а быть может, и с Зедьмайром, – но с некоторой долей иронии относительно того, насколько такое «многослойное» понимание лучше простого.

В таблице первый уровень (первая колонка) можно отвести буквальному значению события: это то, что видно в картине, но также и то, чего не видно – сразу или вообще, т. е. без комментариев историка, ибо надежно спрятано. (Мы с этими под-

¹⁵⁰ Или все гораздо банальнее, и Федотов их попросту не дописал? Тогда никакой «гениальной находки», пожалуй, и нет, есть лишь курьез.

¹⁵¹ Даниэль С. М. Федотов и вопрос о пародии в живописи бытового жанра. С. 98.

¹⁵² Допустимо поставить вопрос о теме сумасшествия в ранней жанровой живописи: если у самого Федотова и нет примеров изображения безумия как такового, в работах его последователей подобное можно отыскать. Это и загадочная «Кадриль в сумасшедшем доме» (Леонтьева полагала, что это не сумасшедший дом. См.: Леонтьева Г. К. П. А. Федотов. С. 116–117), и гротескная работа малоизвестного художника П. С. Косолапа «Скрипач, сошедший с ума», и рисунок А. Бейдемана, запечатлевший самого Федотова в доме для умалишенных.

робностями сталкивались неоднократно, когда речь шла о тех самых *разочарованиях*.) Примечательно, что с этой точки зрения картины Федотова не образуют никакого цикла – ведь в них действуют разные персонажи и никак нельзя утверждать, к примеру, что этот тот самый майор из «Сватовства» умер, оставив долги своей «Вдовушке». Но я-то исхожу из единства творчества художника, из наличия сверхсюжета, объединяющего все семь его картин, – так что этим буквальным значением я уж точно ограничиться не смогу.

Если же быть до конца точным, то речь должна идти, пожалуй, о двух метасюжетах. Это, во-первых, история Федотова-человека, его «дела душевные», отказ от земной любви, презрительное отношение к «мещанскому» браку и т. п. Во-вторых, речь должна идти о художнике, на своем творческом пути потерпевшем неудачу, обречшем себя и своих близких на голод и страдания. Полагаю возможным обозначить два этих подхода как *душевный* и *духовный* уровни понимания – в таком примерно значении, как использовал похожие понятия Алленов: «Не чувственное, а духовное, не лицо, а его общее выражение, не событие, а сама идея события – вот что становится важным для Федотова»¹⁵³. С уточнением, что таковым оно становится, быть может, лишь под конец его творчества (о чем и шла речь в цитате), а вот какое-то определенное место в его работах занимает с самого начала. Усилилось же оно по причине все большего увеличения субъективности, усиления авторского голоса, если хотите, появления своего рода исповедальности под конец.

Картина	Буквальный смысл (быт)	Душевный смысл (жизнь)	Духовный смысл (творчество)
«Свежий кавалер»	Бурная радость чиновника по поводу получения им первого ордена	Осуждение незаконной связи героя картины со своей кухаркой	Размышления о (гражданской) карьере и наградах
«Разборчивая невеста»	Согласие засидевшейся в девках невесты на брак с горбуном	Упрек невесте, отвергшей многих более достойных	Желание попасть в приличный дом, стать его частью
«Сватовство майора»	Переполох в купеческом доме, где вот-вот должен появиться майор-жених	Ирония по поводу брака по расчету, для «поправления дел»	Ожидание на пороге перед выходом к публике со своими картинами

¹⁵³ Алленов М. М. Эволюция интерьера в живописных произведениях П. А. Федотова. С. 128.

«Не в пору гость»	Чувство неловкости, охватывающее аристократа, застигнутого неизвестным за скромным завтраком	Бедность, страх, мучительное ожидание, неизвестность, неустроенность, одиночество	Любовь к искусству, которому всё приносится в жертву
«Вдовушка»	Скорбящая вдова офицера подле имущества, арестованного кредиторами	Предчувствие скорой смерти, которая оставит близких без средств к существованию	Прощание с Музой, «беременной» новыми, неосуществимыми замыслами
«Анкор, еще анкор!»	Скучающий офицер, квартированный в деревне, дрессирует собаку	Грустные воспоминания об оставленной военной службе	Страх замкнутого пространства, в котором нет места творчеству и искусству
«Игроки»	Конец долгой карточной партии, завершившейся проигрышем хозяина дома	Переживание своей несостоятельности художником-неудачником	Занятие искусством как бессмысленная игра, где выигрыш невозможен

В принципе, я не говорю здесь ничего нового, лишь подвожу итог вышесказанному, формулирую то, что представляется мне в сказанном выше наиболее ценным.

Рассказ о неудаче Федотова можно завершить его собственными словами, бросающими свет пускай и не на всю жизненную трагедию художника, по крайней мере, на одну ее составляющую. Это судьба «<...> человека, у которого средства к наслаждению были только глаза – глядеть на наслаждения других, и уши про это слушать <...>»¹⁵⁴ Да ведь таков удел любого художника! «<...> Я часто ощущаю смертельную усталость – постоянно изображать человеческое, не участвуя в нем»¹⁵⁵.

Суриков

Наверное, А. М. Эфрос статьей о Сурикове раз и навсегда снабдил наилучшим эпиграфом всякое проблемное сочинение о творчестве художника. Весь его текст может быть приведен в качестве вступления везде, где будет ставиться вопрос о месте живописца Сурикова в русской культуре, – в конечном

¹⁵⁴ Федотов. Цит. по: Алленов М. М. Эволюция интерьера в живописных произведениях П. А. Федотова. С. 71.

¹⁵⁵ Манн Т. Избранное: Новеллы. Статьи. М., 2004. С. 213. (Скорректировано по оригиналу.)

итоге, и во всей русской жизни. Если же необходимо выбрать из этой ценнейшей статьи какое-то одно предложение, то вот оно: «Сурикова Западу уступать нельзя. Его нельзя выдать даже потомкам. Здесь спор культур, который скоро станет спором поколений»¹⁵⁶.

Этому программному заявлению (как мы увидим далее, искренне воспринятому наукой) предшествует вот какое наблюдение: «Иностранцы не задерживаются у Сурикова»¹⁵⁷. Они его не видят <...> Когда же им говоришь о том, кто он, – они понимают смысл наших слов, но не важность нашего тона <...> Мы вдруг начинаем казаться им туземцами, говорящими у какого-то старого обломка: это святой камень»¹⁵⁸. Поистине замечательна в таком контексте метафора *туземцев* у святого камня! Автор и сам не догадывался, наверное, сколь глубока она и неоднозначна, ибо не о встрече ли вообще двух совершенно разных и потому *неспособных к мирному сосуществованию* культур могла бы идти здесь речь? Причем необязательно в роли туземцев окажемся мы – или поклонники Сурикова, или даже он сам и подобные ему живописцы.

Автор далее делится опытом демонстрации иностранным гостям живописи Сурикова, при этом несколько загадочным остается противопоставление этого художника каким-то другим, которых те «понимают», по крайней мере, не испытывают в отношении них каких-либо затруднений. Жаль, что Эфрос позабыл привести примеры такого понимания и пояснить читателю, кто европейцам (Э. Верхарну или Ст. Цвейгу, что были гостями Эфроса) показался чем-то большим, нежели «старый обломок». Приходится оставить сей интереснейший вопрос без ответа.

Важнее другое, а именно: что подобная ссылка на специфический опыт проверки ценности художника «по гамбургскому счету» путем приглашения носителя совершенно иной (что вовсе не означает: *более высокой*) культуры – опыт невозможный в течение долгих десятилетий закрытости и вновь

¹⁵⁶ Эфрос А. М. Профили: Очерки о русских художниках. СПб., 2007. С. 46.

¹⁵⁷ Ср. Стшиговски о Беклине: „Es ist bezeichnend, daß ihn bis jetzt nur der Deutsche kennt und versteht“ (*Strzygowski J. Die bildende Kunst der Gegenwart. S. 221*), что, как кажется, не вполне верно – тот же Бенуа с исключительным правом немцев на Беклина едва ли согласился бы.

¹⁵⁸ Эфрос А. М. Профили. С. 43. Ср. Дмитриев о Федотове: «<...> Кто же этот художник, не ошибка ли истории, не реликвия ли, которую мы чтим по привычке, подражая отцам?» (*Дмитриев Вс. А. П. А. Федотов. С. 1*).

ставший доступным нам – совершенно не случайна. Не то чтобы мнение «просвещенных европейцев» суть некий ординар, с помощью которого можно было бы все в нашей провинциальной культуре наконец расставить по местам. Небезынтересны и случаи непонимания, не объяснимые тем одним, что мы дикие туземцы, а они нет. Эфрос посчитал необходимым открыть свою статью демонстрацией поистине цивилизационного конфликта. «Они не понимают» Сурикова, хуже того – «не видят». Но, может быть, они видят нечто другое и этот их опыт тоже имеет определенную ценность?

Только по причине чрезвычайной сложности обозначенных вопросов позволю себе (стоит отметить – лишь однажды по ходу данного исследования) сослаться на свой личный опыт, неожиданно удачно рифмующийся с рассуждениями Эфроса.

Конечно, не Верхарн и не Цвейг, но, по крайней мере, два американских ученых-гуманитария оказались в сопровождении автора данной монографии перед картиной «Покорение Сибири Ермаком» в Русском музее. Думается, что имена как Сурикова, так и Ермака они слышали впервые. Тем не менее, без особого труда смогли заметить ту деталь, что не сразу бросается в глаза, – особенно тому, кто с детства настроен видеть в этой картине *великое изображение великого подвига*, – а именно, что нападающие вооружены огнестрельным оружием, противостоящая же им масса *туземцев* – луками и стрелами... «Вот так же и мы поступили с индейцами» – последовал вывод.

При всем том ничего сногсшибательно нового в этой сентенции не было. О сходстве остяков с «коренными американцами» говорил еще сам художник¹⁵⁹ (интересно, откуда он знал, как выглядят *настоящие индейцы?*), про луки против ружей последний раз можно было прочесть у Алленова¹⁶⁰, но даже сравнение с картинками из истории «покорения дикого Запада», где зрителя также не должно беспокоить принципиальное неравенство сторон, как не беспокоит оно в сценах охоты, также встречается в отечественной литературе¹⁶¹. Однако именно взгляд со стороны, для которого это свойство картины – чуть ли не главное, то послание, что сообщает нам художник, более того, та историческая правда, которую он до нас доносит, – именно такой взгляд способен вызвать почти что шоковую реакцию у обычного зрителя. Суриков показал

¹⁵⁹ См.: Волошин М. А. Суриков. С. 31–32.

¹⁶⁰ См.: Алленов М. М. В. Суриков. С. 51.

¹⁶¹ См.: Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) Русская живопись: Мысли и думы. М., 2004. С. 215.

не столько покорение Сибири, сколько методичное уничтожение ее коренных народов, безжалостный геноцид...

Так ли это? Разве можно сравнивать нас с американцами, если Сибирь – это исконно *наша* земля, если ею должно «прирастать *наше* богатство»? И народы Сибири не уничтожены полностью, как, впрочем, не уничтожены полностью и коренные американцы... И колонизация была в данном случае благом – как это неустанно показывал в отношении Средней Азии своими «живописными репортажами» главный пропагандист завоевательной политики царизма – Верещагин. Вообще же известное возражение, что Россия не должна считаться колониальной державой, ибо не может же население метрополии жить хуже многих своих колоний, равно как и то, что остяки и вогулы не меньше, но и не больше предков Сурикова, сибирских казаков, страдали от насилия и произвола, по-своему тоже верно. Оно позволяет не только компетентно возразить все-таки слишком поспешно судящим о нашей истории иностранцам, но и сделать осторожный вывод, что и та и другая стороны противостояния (вне зависимости от качества вооружения или степени культурности) оказываются жертвами одной силы, одной судьбы, – не «две стихии встречаются», как определял свой замысел художник, но одна могучая и таинственная стихия мировой истории (а быть может, и природы) поглотила обе стороны, подчинив их себе, так что совершенно неважно, кто здесь насильник, кто жертва, кому суждено погибнуть, а кто (временно) победит¹⁶²...

Кажется, Суриков не особенно акцентировал жестокость происходящего, скорее неосознанно, интуитивно (о чем далее) он и выставил ружья против луков (а как иначе, если так было *на самом деле*?) и поместил среди коренных жителей *женщин*, что могло означать только одно: не войско, но целый народ противостоит казакам, и пощады никому не будет¹⁶³... Но свой рассказ о покорении чужой-нашей Сибири он строит все-таки таким образом, что зритель должен сочувствовать, точнее отождествлять себя с нападающими – он буквально в

¹⁶² Ср.: «Не показал ли <...> Суриков то, что могло “грызть” его сердце и мозг: неужели русская история состояла в безумном, страшном уничтожении и расточении этих прекрасных лиц, характеров, воле, “соков земли”?» И далее, немного другим языком: «Суриков <...> четко и сильно показал <...> острое трагическое противоречие: между буйной красочной цветистостью народных характеров <...> и гибельным расточением этих творческих сил в жестоком становлении русской былой государственности» (Там же. С. 219).

¹⁶³ В таком наблюдении тоже нет ничего нового. Ср.: «“Казачья армия” Ермака в восемьсот забубенных голов залила кровью весь свой путь по Сибири» (*Евдокимов И. В. Суриков. М.; Л., 1940. С. 153*).

одной с ними лодке. Как ни вспомнить тут замечательный документ такой же точно поэтизации *колониального сознания*, правда, в другом, впрочем, именно из классической картины вырастающем виде искусства, в кинематографе, – я имею в виду «Дилижанс» Дж. Форда! Зритель оказывается как бы заперт вместе с героями в замкнутом пространстве повозки, враги же несметны и непредсказуемы, они там, за пределами «цивилизованной» территории, как дикие звери в лесу, против которых всякое насилие – «допустимая самооборона».

Вот и у Сурикова казаки расположены близко к нам, занимают весь передний план, мы можем разглядеть их лица¹⁶⁴, мы видим реющее над ними *наше* знамя с Нерукотворным Образом (см. далее). Однако судьба, похоже, сыграла злую шутку с автором – его герои странным образом напоминают друг друга, так что мы не только не можем сразу понять, где среди них предводитель – Ермак (допустим, таков авторский прием «растворения героя в народе»¹⁶⁵), но и вообще не воспринимаем этих героев в качестве людей, подобных нам, это какие-то автоматы, бездушные орудия убийства. Тот же Верещагин сказал как-то о Ж.-Л.-Э. Мейсонье, что у того «...все скачущие солдаты, как капли воды, похожи между собой, потому что скопированы с одного и того же натурщика»¹⁶⁶.

Как хорошо подходит это критическое замечание к картинам русского художника! Сказано ведь (правда, не о «Ермаке», но о следующей, во многом близкой картине, «Переход Суворова через Альпы» (ГРМ)): «Характеризуя остальных участников похода, Суриков стремился раскрыть в них главное – общий героический дух, составляющий самую суть этих людей. Очевидно, отсюда произошло то, что подмечали многие зрители: солдаты как-то неуловимо похожи друг на дру-

¹⁶⁴ См.: *Верещагина А. Г.* Художник. Время. История (Очерки русской исторической живописи XVII – начала XX в.). Л., 1973. С. 85.

¹⁶⁵ См.: *Щекотов Н. М.* Картины В. И. Сурикова. С. 89; *Щекотов Н. М.* К истории создания художественного образа у В. И. Сурикова // Искусство. 1937. № 3. С. 61. Нельзя не отметить, однако, противоположной тенденции, что содержится в названии картины, данном автором: «Покорение Ермаком...», а скажем, не «казаками Ермака», точно так же, как будет названа затем картина «Переход Суворова...», а не «Русской армии под началом Суворова...» Только ли соображения краткости и эффектности подтолкнули автора к такому весьма привычному подчеркиванию «руководящей и направляющей роли» командования в том и другом случае?

¹⁶⁶ Цит. по: *Замошкин А. И.* Мировое значение творчества В. И. Сурикова // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения (1848–1948). М., 1948. С. 70–71.

га»¹⁶⁷. Менее определенно то же сказано о «Ермаке» (причем небезынтересно противопоставление этого произведения ранним картинам): «Казачья <...> показана с одинаковым выражением героической решимости. От этого возникает несколько прямолинейная одноплановость характеров и даже чисто внешнее сходство <...> и в жизни в подобной ситуации выступает на первый план то общее, героическое, что таится в каждом и, обычно скрытое среди множества суетных частных, проявляется в момент общего подъема, порыва, подвига. Иное дело – ситуация, в которой оказались стрельцы. Расставаясь с жизнью, каждый прощается с нею один на один. Горе каждой семьи – свое, отличное от других; страдание или сострадание у каждого из сочувствующих Морозовой – также разные»¹⁶⁸. Поистине, все счастливые счастливы одинаково...

Быть может, в самом деле, «в жизни в подобной ситуации выступает на первый план то общее, героическое, что таится в каждом»; в таком случае и звериная жестокость завоевателей, истребляющих народы, и готовность стрелять по практически безоружным людям таится в каждом из нас? Но обещана ли нам победа? Не возникает ли перед всякой подобной картиной смутного предчувствия трагического конца «казачьей ватаги» (см. об этом далее), против которой восстала, кажется, сама природа – с глинистыми берегами сибирских рек, с мутной водой, с пронзительным осенним холодом? Разве победные настроения доминируют в этом полотне, даже если бы мы и не знали, что именно в такой воде Ермаку суждено будет вскоре погибнуть? Мрачное, тягостное чувство, которое оставляет у зрителя всякое творение Сурикова – художника, у которого даже смех какой-то натужный, через боль, через муку¹⁶⁹, – и у этой картины не позволяет возрадоваться грядущему торжеству Империи над покоренной сибирской землей... Скорее кучка казаков на переднем плане – а мы лишь предполагаем, что их еще много за кадром, – обречена погибнуть, слишком многочислен, пускай и плохо вооружен, враг. Другое дело, что за этими придут другие – некая темная сила будет и дальше кидать полки за полками на вражеский берег...

¹⁶⁷ *Верещагина А. Г. Художник. Время. История. С. 87.* Не потому ли смешал Суриков представителей разных воинских подразделений (одна из допущенных им исторических ошибок), чтобы хоть как-то разнообразить происходящее? Об одноликости суворовского войска писал Волошин (*Волошин М. А. Суриков. С. 164*).

¹⁶⁸ *Верещагина А. Г. Художник. Время. История. С. 86.*

¹⁶⁹ Маковский заметил, что герои Сурикова никогда не улыбаются (*Маковский С. К. Силуэты русских художников. М., 1999. С. 153*). За исключением Суворова? А младшая дочь Меншикова?

И обо всем этом картина Сурикова повествует внимательному зрителю, повторяю, как бы даже против воли автора, – недаром его так часто хвалили именно за «гениальные прозрения», а не за осознанный продуманный выбор сюжетов и тем. Кажется, никто другой не мог бы представить столь выпукло и ярко трагическое начало русской – а в общем-то и всякой другой – истории. Сказано ведь, что «<...> Суриков – художник, передавший с непревзойденным мастерством российскую историю, как историю страдания»¹⁷⁰. По этой причине мне кажется оправданным именно на примере картин Сурикова объяснить, каким видится мне другое проявление *трагического в искусстве*, – если Федотов весь в современности, а по сути, в своей личной (камерной) драме, то Суриков, похоже, и в самом деле «прозревает» некие вечные законы человеческого существования, по-иному, еще ярче, с еще большей убедительностью раскрытые, к примеру, Шопенгауэром.

Но делает это русский художник на материале именно нашей, русской истории. Тем интересней его творчество и с точки зрения поиска ответов на вопрос: «кто мы?» и т. п., а не только в смысле понимания закономерностей классического искусства или трудностей его рецепции и изучения в нашей стране. Конечно, такая постановка вопроса о сущности творчества Сурикова не может быть решена в рамках данной работы; хотелось бы, тем не менее, чтобы всякое дальнейшее изучение его наследия учитывало и такой угол зрения – сформулированный не мной, Эфросом. Что это за обломок камня, перед которым в таком благоговении застывают туземцы? И кто эти туземцы? Мы тоже среди них?

Распространенное мнение: Суриков – главный, чуть ли не единственный *настоящий* исторический живописец вообще, не только в русском искусстве. Его живопись демонстрирует то, чем, собственно, и должен быть исторический жанр, т. е. чем-то большим, нежели просто изображением отдельных исторических событий¹⁷¹. Картины Сурикова обладают способностью *возвращать прошлое* – мнение, высказанное еще Бенуа¹⁷². Ему вторили и другие авторы: «речь идет о некоей «иллюзии исторического перевоплощения», особом состоянии,

¹⁷⁰ Аранович Д. В. И. Суриков: К восьмидесятилетию со дня рождения (1848 г. – 25 января 1928 г.) // Новости искусства, науки и литературы. 1928. № 2. С. 41.

¹⁷¹ «<...> Суриков воспроизводит не историю, а драматический смысл ее событий» (Там же. С. 44).

¹⁷² См.: Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 335.

которое испытывали зрители, стоя перед картиной Сурикова: исчезает преграда времени <...>¹⁷³ Или так: «<...> способность изымать себя из потока происходящих событий, дистанцируясь и одновременно оставаясь их очевидцем, находясь внутри них. Но той же способностью должен обладать любой историк, исторический живописец особенно»¹⁷⁴.

Об уникальном положении Сурикова по отношению к западноевропейской живописи говорит Сарабьянов¹⁷⁵. В то время как основной пафос его труда как раз в отыскании параллелей отечественному искусству за рубежом, Суриков преподносится им как фигура совершенно уникальная. Не что близкое нашему живописцу он, правда, находит на востоке Европы (вроде поляка Я. Матейки), что в высшей степени интересно, ведь речь идет о *колонизированных* народах (поляках, чехах, венграх) с ущемленным чувством национальной гордости, стало быть, с особенным отношением к истории, к своему (славному) прошлому и прошлому вообще. Но и эти живописцы, по мнению исследователя, от Сурикова бесконечно далеки.

Что небесспорно – при очевидной трудности установления связи творчества Сурикова с его западными современниками не следует ни в коем случае отказываться от такого поиска, который здесь, как и во всяком другом отделе истории искусства, означает не что иное, как помещение в контекст, более того, *понимание* творчества путем ответа на важнейший вопрос: на что похоже? Я не ставлю перед собой такую задачу лишь потому, что данное сочинение – что угодно, только не монография, посвященная этому художнику. Но я уверен, что только в установлении параллелей между Суриковым и его какими угодно зарубежными коллегами¹⁷⁶ (не только славянами, но, например, и скандинавами, в силу их если не политической, то культурной несамостоятельности), лежит путь к познанию его творчества, тогда как констатация уникальности и неповторимости, равно как и абсолютной гениальности, ни-

¹⁷³ *Верещагина А. Г.* Художник. Время. История. С. 91.

¹⁷⁴ *Аленов М. М.* В. Суриков. С. 34. Кеменов называет такую способность «двойной сопричастностью» (*Кеменов В. С. В. И.* Суриков: Историческая живопись (1870–1890). М., 1987. С. 373).

¹⁷⁵ *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 141.

¹⁷⁶ Быть может, на эти вопросы помогут ответить те самые иностранные гости, что еще в присутствии Эфроса недоумевали: «Что в этом особенного»? Наверняка они сравнивали Сурикова с кем-то из своих живописцев, и, продолжи автор с ними беседу, он, несомненно, узнал бы много нового.

чего в научном отношении дать не может. Долгое время установлению интернациональных контактов препятствовала политическая ситуация, в особенности времен холодной войны, когда в науке господствовала суцкая ксенофобия. Малейшее сомнение в национальной самобытности, т. е. попытка *научного анализа* взамен пустых восторгов, и в наши дни может рассматриваться как проявление непатриотических настроений. И все же другого выхода нет. Коль скоро ответ на вопрос о сходстве Сурикова с кем-либо из зарубежных (но так же, конечно, и русских) мастеров не прост, он непременно станет основной задачей тех, кто предпримет попытку создания действительно новой монографии о художнике.

Вот довольно сдержанное суждение о Сурикове, высказанное в дальнейшем главным ксенофобом Кеменовым: Суриков «<...> создал произведения, проникнутые новым, философско-историческим содержанием, выразив его в форме исторического реализма, чего до Сурикова (и отчасти Делакруа) не знала мировая живопись»¹⁷⁷. Наверное, совершенно не случайно о Делакруа вспоминал и Бенуа¹⁷⁸. Конечно, различий здесь все же несравнимо больше, нежели сходства. Техническое новаторство французского художника делает его фигуру несопоставимой с довольно простым и в формальном отношении однообразным Суриковым. Это признает и Бенуа, предлагая другое имя. «Один Менцель – поистине исторический живописец в тесном смысле слова. Ему единственно было дано “оживить” прошлое»¹⁷⁹. И далее: «Изумительный дар ясновидения у Менцеля имеет в себе что-то прямо таинственное и чудесное»¹⁸⁰.

Для советских исследователей этот немецкий художник, однако, уже никакой не авторитет, вот что скажут о нем вскоре после окончания войны с Германией: его историческое «<...> свидетельство, может быть, и документально правильное само по себе, оказывается ложным, так как оно освещено напыщенным немецким шовинизмом»¹⁸¹. Никакой полемики с «буржуазным эстетом» Бенуа здесь нет и быть не может, художник, картин которого советский читатель не видел, упо-

¹⁷⁷ Кеменов В. С. [Вступительная статья] // Василий Иванович Суриков (1848–1916) (Каталог выставки). М.; Л., 1937. С. 3.

¹⁷⁸ См.: Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 327. Еще один автор сопоставляет этих двух художников под социологическим углом зрения (Аранович Д. В. И. Суриков: К восьмидесятилетию со дня рождения. С. 42).

¹⁷⁹ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 330.

¹⁸⁰ Там же.

¹⁸¹ Замошкин А. И. Мировое значение творчества В. И. Сурикова // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения. С. 70.

минается походя, так сказать, на всякий случай, дабы никто и не пытался сравнивать. Но, само собой разумеется, подобную цитату можно при желании обратить и против русского мастера, отыскав «напыщенный шовинизм» и у него тоже!

Наверное, и сейчас довольно трудно смотреть на Сурикова глазами Бенуа, с его иерархией «великих мастеров», где (относительно) неизвестной величиной для нас окажется не один лишь Менцель. Ср.: «Подобно тому, как ясновидец Беклин понял самый дух природы <...> так точно Менцель проникся тайным смыслом <...> излюбленной эпохи <...>»¹⁸² Слава этого «ясновидца», похоже, поблекла необратимо. Но вспоминая то, что было сказано о Беклине во второй части нашей работы – в том числе о той роли, которую сыграл он в истории искусствознания, – можно спроецировать проблему пейзажа и на творчество Сурикова, если подставить в высказывание Бенуа имя русского живописца. Как мы знаем, Беклина можно заменить на Левитана – Бенуа уж точно не стал бы возражать.

Рассуждая далее о «ясновидении» Менцеля (но подразумеваемая при этом также Сурикова), Бенуа высказывает следующую замечательную мысль: «Все же другие в своих картинах только ставили исторические пьесы, поручая роли иногда очень искусным актерам <...> Дар исторического прозрения – одно из редчайших явлений на свете, хотя почти все чувствуют нашу таинственную связь с мертвым, с исчезнувшим <...> Однако воскрешать прошлое <...> удел весьма немногих»¹⁸³. По моему мнению, наибольший интерес здесь представляет метафора театра (постановка исторических пьес), к которой я не раз уже прибегал. Театр противопоставляется *жизни*, но также и *правде*, и это, конечно, плохой театр. Очень близкие рассуждения можно найти у автора первой настоящей монографии о Сурикове, по существу, творца его мифологии, Волошина. Волошин говорит о театральном начале в исторической живописи, которое «характеризуется упадком композиции, случайностью фигур, сложной пышностью театрально-исторических костюмов, преувеличенностью поз и жестов, театральной развязностью героев, страстью к жестоким, ультрадраматическим эффектам, злоупотреблением кровью и трупами, желанием пугать и наводить ужас, подменой живописного реализма театральным натурализмом. Историческая живопись была зачарована оперными финалами и с особенной любовью изображала немые патетические сцены “под занавес”»¹⁸⁴.

¹⁸² Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 330.

¹⁸³ Там же.

¹⁸⁴ Волошин М. А. Суриков. С. 21. Выходит, что выдающийся поэт Серебрянного века крепко не любил театр.

Не о Брюллове ли все это? – даже не о главной его картине, но о таких произведениях, как, скажем, «Смерть Инессы де Кастро» (ГРМ), явный провал которых трудно отрицать. Не только злодеи выглядят там чересчур злодеями (как хорошо заметил некий итальянский критик: «Нам не нравится, что для изображения царедворцев он отыскивал лица в самом деле слишком гнусные»¹⁸⁵); это практически карикатуры – плохие актеры, откровенно переигрывающие, – но и фигура главной героини оказывается рассчитана на чересчур дешевый эффект, картина, что называется, незамысловато бьет на жалость. Такое можно отыскать и в «Последнем дне Помпеи», где, пожалуй, наивысшей концентрации столь убогая сентиментальность достигает в образе прелестного младенца на трупе матери. Но оставаясь там все же несколько в тени целого, в «Инессе» эта сцена, можно сказать, раздувается до размеров целого полотна, созданного параллельно с работой над большой картиной. «Несчастливая мать, несчастное дитя!» – словно бы восклицает кто-то за сценой, услужливо направляя мысли и эмоции публики.

Отчасти просчет был допущен уже при самом выборе темы. Здесь принципиальна, конечно, дистанция, отделяющая зрителя от предмета изображения. Трудно найти нечто более далекое от интересов русской публики, нежели история Португалии или же творчество Л. Камозанса, пускай даже пьеса, вдохновившая Брюллова, на русской сцене шла, – это, разумеется, не Шекспир и не Шиллер, а нечто, с точки зрения среднего зрителя, довольно экзотическое. Иное дело Помпея (тем более Псков!), как и вся античность, глубоко укорененная в сознании всякого культурного европейца, – причем гораздо сильнее в XIX в., нежели теперь. Сюжеты из античной истории или мифологии, равно как и религиозная живопись, противостоят в этом смысле исторической картине в чистом виде – там изображается нечто общечеловеческое, по крайней мере, интернациональное, здесь же национальное, вся разница лишь в том, свое («Осада Пскова» (ГТГ)) или чужое. И если кто-то забыл про осаду русского города, можно обязать его вспомнить эту страницу родной истории. Но вот Инесса де Кастро (или Каштру), равно как и Андрей Венгерский (герой другой, несостоявшейся картины Брюллова на экзотический сюжет), – удел лишь отдельных эрудитов или специалистов; о печальной судьбе этих исторических персонажей русскому человеку знать совершенно необязательно. Итак, историче-

¹⁸⁵ Цит. по: *Ацаркина Э. Н. К. П. Брюллов: Жизнь и творчество.* М., 1963. С. 136.

ская живопись, с точки зрения сюжета, постоянно рискует оказаться посвящена чему-то либо слишком близкому либо слишком далекому; Брюллов явно сделал неверный выбор, начинать историческую живопись лучше с такого сюжета, как «Владимир перед Рогнедой» (ГРМ).

Но именно эта картина показывает, насколько основательно может быть забыта собственная древность, выглядящая оттого совершенно ненатурально (*театрально*, в плохом смысле этого слова), она становится еще более чужой и непонятной, нежели картинки из европейского Средневековья. Скажем, основное достоинство и «Молодого киевлянина», и «Яна Усмаря» (ГРМ) в том, что национальное в них отодвинуто на второй план, делаясь почти незаметным, на первый же план выступает нечто общечеловеческое – классическое или хотя бы академическое. Стало быть, один лишь выбор близкого сюжета еще не гарантирует того снятия исторической дистанции, того воскрешения прошлого, в котором исследователи видят заслугу Сурикова.

То, что из театра Брюллова и его школы был возможен достаточно радикальный выход, можно видеть на примере одного художника – К. Д. Флавицкого и, по всей видимости, никого другого. По существу, за свою короткую жизнь он успел создать лишь два произведения, которые разделяет поистине невероятная дистанция, как если бы это были картины двух разных художников, хотя бы и живших примерно в одно время. Оценивая расстояние, пройденное художником за столь непродолжительный срок, можно только гадать, куда привели бы его дальнейшие искания, – обычный вопрос без ответа, всегда порождаемый столь недолгим существованием. Трагизм судьбы Флавицкого становится еще очевиднее, если обратить внимание на то, что обе его картины изображают смерть, точнее людей, обреченных умереть, более того, в обеих картинах показаны тюремные камеры, что придает взгляду художника на жизнь какой-то особенно пессимистический оттенок.

Но полотно «Христианские мученики в Колизее» (ГРМ) следует еще всецело заветам Брюллова; можно сказать, что в нем показана дальнейшая судьба все-таки спасшегося из Помпеи христианина, который не избег преследований за веру. Таким образом, две главные составляющие европейского культурного сознания – античность и христианство – показаны с немного иной (нежели у Брюллова, где присутствие христианина достаточно случайно) точки зрения. Античность представлена

зрителями в Колизее и воинами, охраняющими приговоренных к смерти. Но она (в ее академическом варианте) также и в трактовке фигур, и в общей композиции, и в освещении. Христианство представлено уже не одной одинокой фигурой, но многими, по сути *всеми* главными героями картины. Самая удачная находка заключается, пожалуй, в том, что, как герои «Последнего дня» губит неведомая им темная сила, так и здесь отнюдь не римские солдаты отнимают ребенка у матери и творят иное насилие. Ни в том, ни в другом случае нет злодеев, есть лишь предопределенность, рок, а у жертв – сознание неизбежности смерти, даже ее желанности. Что усложняет интригу – в противоположность «Инесе де Кастро» с четким распределением ролей плохих и хороших. Вообще, демонстрация того, как жертвы сами идут на смерть, подбадривая своих малодушных товарищей, – большое открытие Флавицкого, впрочем, настолько естественно вытекающее из сюжета, что было бы странно, если бы художник пришел к иному решению.

Этим достоинства картины, пожалуй, и исчерпываются. Все остальное в ней уступает произведениям учителя; особенно неудачны позы большинства фигур, не получился у Флавицкого и контраст света и тьмы – трибуны Колизея, видимые в про свете, даны слишком условно. По существу, здесь та же проблема далекого и близкого, с которой мы столкнулись в первой части работы, но доведенная почти до карикатуры. Эта ученическая работа должна была показать и неспособность конкретно Флавицкого играть на поле великого предшественника, и вообще исчерпанность такого искусства. Своего рода выход на свет, на арену Колизея, в античность осуществили мастера салона второй половины XIX в. – успешнее других Г. И. Семирадский. Что означало также отказ от показа трагического, ведь эти живописцы обращают свой взор к «солнечной стороне» античного мира («Светочи христианства» – Национальный музей, Краков, – уродливо нелепы именно потому, что художник в них пытается обнажить страшные стороны тех далеких времен, которые, согласно принятым им и его коллегами правилам игры, не должны и не могут быть показаны).

Флавицкий пошел по другому, менее предсказуемому пути: можно сказать, он предпочел остаться во тьме и в темнице. В своей второй картине «Княжна Тараканова» (ГТГ) художник не только замечательным образом преодолел дурную театральность Брюллова, но и открыл – по сути, в одиночку – новое направление исторического жанра в России. Преодоление театра проявилось здесь прежде всего в отказе от какого бы то ни было действия – в пользу состояния, пребывания, пассивного ожидания гибели. Речь не идет об одном лишь отказе от вве-

дения в кадр полотна посторонних (речь о людях, не о грызунах) – их здесь не должно быть по сюжету. Конечно, чисто внешне уже такой прием позволял свести драматургическое начало к минимуму. Так, если в «Помпее» для полноценного театрального действия участников слишком много, то в этом произведении их слишком мало. Но ведь и в театре – особенно классическом – возможен монолог, мысли вслух одного актера, соло. Я имею в виду отнюдь не такое сложнейшее творение, находящееся на стыке нескольких жанров, как портрет Гаррика работы Хогарта (Галерея Уокера, Ливерпуль), ибо можно вспомнить «Царевну Софью» Репина или даже «Ивана Грозного» В. М. Васнецова (обе ГТГ) – произведения вполне театральные, хотя и отличающиеся от академического театра, с его «ультрадраматическими эффектами» (по Волошину) постольку, поскольку созданы они после поворота, свершившегося когда-то именно у Флавицкого. А то, что его героиня не смотрит «в объектив», вообще как бы не замечает публику, а, стало быть, на публику не играет, также способно объяснить далеко не все, ведь и это может быть театральным приемом – оригинальным режиссерским решением.

Замечу попутно, что есть все-таки и в этой картине явно лишние детали, которые снижают ее трагическое звучание. Речь о крысах, но также и о врывающейся в камеру воде; как таковые грызуны – лишь натуралистическая подробность, призванная напомнить зрителю о тяжелых условиях тюремной жизни, но в дополнение к прибывающей воде они – спасающиеся бегством и не способные убежать – оказываются в роли комментария: дела действительно плохи, имеет место тотальное утопление. Комментарии эти излишни и заставляют вспомнить все, что было сказано в связи с Федотовым о *разочарованиях*, – но, возвращаясь на время к этому основному сюжету предыдущего раздела, мы лишь, по существу, устанавливаем определенную близость этого нового исторического жанра жанру бытовому, отдавая его тем самым от прежних «академических» историй. В сравнении с дешевым сентиментализмом и утрированностью жестов и мимики героев «Инессы де Кастро», все эти разочарования, порожденные чрезмерной заботой автора о понятности изображения, безусловно, меньшее зло. Таких разочарований мы не найдем ни у Брюллова, ни у Семирадского – наверное, их творчество представляет собой разочарование иного рода, гораздо более глобальное, и подобные мелочи там уже совершенно не важны.

Как и прежде, хочется воскликнуть: отчего же художнику не пришло в голову оставить в картине немного недоговоренности, сделать ее более лаконичной – но также и более дву-

смысленной, загадочной?! Зачем это разжевывать зрителю, как именно погибла Тараканова, ведь, объясняя следующий момент, автор ничего не говорит о предыстории, не рассказывает совсем уж не сведущим зрителям, что такого совершила эта молодая женщина, за что ее поместили в такие ужасные условия, – как ни странно, в этом, напротив, можно усмотреть сильную сторону картины. Получается, Флавицкий напрасно не исключил из своей картины *посторонних*, точнее, убийцу княжны (невскую воду) и свидетелей убийства (крыс), ибо окончательное преодоление театра требовало бы абсолютной монологичности. Вода, природная стихия, конечно, выглядит естественней, нежели злодеи Брюллова или даже решительные христиане раннего Флавицкого, она, как и крысы, «играет» искренне. И на таком фоне фигурка Таракановой, кажется, напротив, не вполне справляется со своей ролью, есть в ней определенная апелляция к сентиментальности, она хотя бы отчасти, но бьет на жалость (эффектность позы, частичная обнаженность и т. д.). Но и по этой причине художнику следовало бы отказаться от лишних деталей.

В чем же я вижу тогда сильные стороны картины? Быть может, в том, что художник сумел отыскать в прошлом уникальную фигуру, которая – при всей своей загадочности, – видимо, случайно оказалась в центре замысловатой интриги. Хотя и вознесенная на время к вершинам политической игры, но исключительно в роли инструмента, игрушки, она затем совершенно закономерно низверглась в свое исходно *заурядное* состояние. Ее даже не казнили, лишь бросили в тюрьму, где княжна погибла, будучи попросту *забыта* во время наводнения. Можно сказать, что и любовница короля Португалии – фигура в историческом смысле не выдающаяся (в отличие от царевны Софьи, к примеру), но дело в том, что художник стремится показать происходящее как важное событие, возвышенную трагедию, шекспировскую игру страстей. Тогда как Флавицкий всячески подчеркивает заурядность и героини, и ее судьбы – этому способствует, в частности, общий план: фигура княжны показана с определенного расстояния, вполне достаточного для достижения эффекта остранения.

Казалось бы, такой прием должен был погубить картину в глазах публики, т. е. сделать ее чем-то неинтересным, – можно, напротив, похвалить Брюллова за то, что он пытается донести до зрителя трагедию, свершившуюся когда-то и где-то далеко, актуализировать ее, тогда как Флавицкий, изображая эпизод из сравнительно недавней русской истории, более того, свершившийся буквально в двух шагах от Академии художеств, делает все, чтобы усилить впечатление посредственности со-

бытия. Но тут-то, мне кажется, кроется его самое большое достижение. Обытовляя таким образом историю, он делает произошедшее в прошлом более близким и понятным всякому зрителю. Оказаться в роли любовницы какого-то правителя, пасть жертвой коварства его приближенных, погибнуть таким все-таки ярким образом – все это от зрителя далеко и должно восприниматься им как экзотика. А вот попасть вследствие стечения обстоятельств (неважно, есть формальная причина или нет) в тюрьму и там по случайности сгинуть – весьма вероятный удел, такой, по крайней мере, от которого не только в нашей стране не след зарекаться...

Обытовление становится погружением в повседневность, а это означает повторяемость. Сколь бы уникальным ни был до конца не проясненный историками случай Таракановой, такая гибель в заточении вполне вероятна во все времена, и об этом, возможно, даже против своей воли, напомнил зрителю Флавицкий. Что позволяет уже всякому видящему картину отождествить себя с героиней, облегчая процесс «вчувствования». Но важен ли он? Да ведь преодоление театра (в дурном смысле слова, а это значит своего рода *театральная реформа*) в том и состоит, чтобы актер спустился с высоких подмостков, немного похожих на пьедестал, в зрительный зал, встал на один уровень с рядовым посетителем. Изображать не героев и даже не жертв каких-то других героев, но великое множество людей – практически все человечество, – обреченных быть игрушками в не видимых ими руках судьбы или стихии, участниками до конца не понятного им процесса, действия, где нет победителей, но все рано или поздно обречены погибнуть, – вот к чему стремилась, как кажется мне, эта реформа исторического жанра.

Много ли, однако, в истории отыщется таких *случайных* персонажей, как Тараканова? Пожалуй, нет. Задача художника – суметь всякого исторического персонажа, сколь бы великим (а потому далеким от нас) он ни казался, представить такой же точно княжной Таракановой, хотя бы и возомнившей на время, что ей подвластно нечто, что она свободна в выборе миловать или карать, воевать или заключать мир. Показать, что, в конечном счете, всякий такой «герой» обречен потерпеть неудачу. Вот только в высшей степени оправдано и логично было на первых порах попытаться отыскать в истории именно тот эпизод, где и безо всякого усилия со стороны автора нам явилась бы личность заурядная и убогая ни в чем на самом деле, не повинная, но ни на что и не способная, чтобы мы только острее увидели в ее частной драме фрагмент общемировой трагедии. Далее можно было обойтись без та-

ких героев, и царевну Софью, к примеру, показать в точно таком положении, сколь бы далекой от Таракановой во всех отношениях ни казалась она изначально (и как бы ни силилась многозначительностью позы убедить нас в своей исключительности).

Стало быть, ключевой момент здесь все-таки не заурядность, но акцентирование неудачи, провала, личной катастрофы. И это действительно важно. Если бытовой жанр в лице прежде всего Федотова¹⁸⁶ совершает в эти годы решительный поворот просто к трагическому (трудно сказать, в чем неудача героя, скажем, «Анкора» или кто из «Игроков» проиграл, а кто выиграл), то обновление исторического жанра принимает несколько иные формы. Трагедий там и прежде было хоть отбавляй, но художники постоянно показывали *силу* хотя бы и обреченных на смерть. В наступившее новое время и в силе «великих героев» художник должен усмотреть *сущностную слабость*. Показать не то, как «герой погибает, но дело его живет»¹⁸⁷, а ведь именно об этом была первая картина Флавицкого, где зритель мог отождествить себя с торжествующей верой (*нашей* верой), но именно гибель героя, ничего не добившегося, все потерявшего, быть может, даже разочарованного в этом своем деле. Так, у Ге царевич Алексей – это, конечно же, еще одна Тараканова, пусть рядом с ним не крысы, но чинящий над ним суд его отец, и вот положение этого последнего как раз весьма двусмысленно, ибо частная неудача заговора, в который оказался вовлечен его отпрыск, становится, по сути, глобальной неудачей отца, – если даже сын против него... Но,

¹⁸⁶ По существу, Тараканова в трактовке Флавицкого – та же «Вдовушка» или какая-нибудь обманутая обещанная девушка другого художника того же направления. Но это – максимально возможное сближение исторического жанра с бытовым, после которого неизбежно все же некоторое дистанцирование.

¹⁸⁷ Ср.: «В этом и состоит ее (трагедии. – И. С.) великое воспитательное действие на общество. На трагических ошибках мы учимся. Трагическая гибель героев спасает нас. Их трагическое поражение открывает перед нами возможность наших побед. Их несчастье нам сулит счастье» (*Щекотов Н. М.* Картины В. И. Сурикова. С. 16). Ну здесь-то речь идет, разумеется, о *жанре трагедии* в литературе, а вовсе не о трагическом в широком, повседневном значении. Такую традиционно понятую трагедию правильнее было искать у Брюллова, уж никак не у Сурикова! Нельзя не упомянуть, что написано это было в годы войны (книга издана в 1944-м), когда выражение «возможность наших побед» имело вполне конкретно-исторический смысл, что, пожалуй, автора оправдывает. Иначе, примерьте все сказанное к Меншикову – какой насмешкой над здравым смыслом прозвучит такая формулировка!

конечно, такой поворот сюжета достаточно тривиален, и полотно Ге (ГРМ) остается далеко не самым ярким примером изображения неудачи в русском искусстве. Гораздо ценнее сцена с другой парой – тоже отцом и сыном у В. Г. Шварца («Иоанн Грозный у тела убитого им сына» – ГТГ). Кстати, можно заметить, что отупело вросший в кресло Иван Грозный переедет затем в картину Сурикова «Меншиков в Березове» (ГТГ) (даже рука с перстнем будет повторена, а вот ноги героя Сурикова перекрещены немного неестественно, вероятно, именно уменьшения сходства ради).

Важно, что в большинстве подобных полотен показан не *момент* трагедии, а следующее за ней *состояние* – развязка после кульминации или ожидание развязки, возможно, также послесловие, эпилог. Даже у Репина Иван Грозный не *убивает* своего сына (как переименовала картину публика), он его уже *убил*; непоправимое свершилось. И тут самое время вспомнить о важности *перехода* для осознания всякой трагедии, о чем речь шла в начале этой части. Тюрьма и казнь – вот замечательный повод изобразить обреченность, но это похоже и на участь тех, кто «приговорен» врачами, хотя показать такое в картине гораздо сложнее (т. е. непонятно, как отличить смертельно больного от тяжело больного человека). В любом случае приговор уже вынесен, смерть неизбежна, и осталась только некоторая *длительность*, отделяющая человека от конца, – этот последний отрезок его жизни, краткость которого только обостряет чувство значительности свершившегося перехода. Эту особенность одной из картин Сурикова подметил Кеменов: «Тяжесть положения Меншикова в Березове усугубляется тем, что ему нечего больше ждать – ни хорошего, ни плохого, ему вообще *ничего не предстоит*; остается только отсчитать медленно текущие часы, сутки, недели, ожидая своего естественного конца: смерти»¹⁸⁸ (курсив автора). Ожидание это было не слишком продолжительным, ведь такая ссылка не столько пожизненное заключение, сколько отсроченный смертный приговор, – лишенный власти, обреченный на бездействие, Меншиков словно смертельно болен, такие, как он (ср. Бонапарт на о. св. Елены), в неволе долго не живут...

Похожая цитата найдется и для героев первой картины Сурикова: «Есть только смерть, которая неизбежна, послана роком <...>»¹⁸⁹ – и о «Морозовой» (ГТГ): «И все-таки в картине предчувствуется ее (Морозовой. – И. С.) поражение»¹⁹⁰. При-

¹⁸⁸ Кеменов В. С. В. И. Суриков: Историческая живопись. С. 262.

¹⁸⁹ Михайлов А. И. В. И. Суриков. М., 1935. С. 11.

¹⁹⁰ Василий Иванович Суриков (Каталог выставки). С. 8.

мерно о том же: «В действии героя есть момент предопределенности – стрельцы обречены погибнуть, Морозова – отстаивать веру до конца, Меншиков – кончить жизнь в бесславии, развенчанным кумиром»¹⁹¹. Или так: «Всякая трагедия построена на неизбежности поступков героев <...> В закономерном развитии этих страстей, приводящих героев в конечном счете к ошибке и гибели, и сказывается прежде всего искусство поэтов-трагиков»¹⁹².

Следовательно, от изображения сущностной заурядности всякого исторического героя (никакого не героя, строго говоря), через изображение неизбежной неудачи художники могут прийти к еще одному обобщению: жизнь – это череда неудач, такие *переходы* от плохого к худшему, которые, собственно, и членят наше существование, становятся основой его периодизации (как пресловутый кризис среднего возраста), но также и истории страны, и всего человечества – каждая следующая утрата словно убавляет в нас жизнь, приближая окончательное разрушение. Но и временные победы – лишь предвестники последующих поражений как исключения, подтверждающие правило; за всяким взлетом следует падение, тем более катастрофическое, чем более человек был временным успехом ослеплен. Так что тонкое чутье художника позволяет и в моменте триумфа разглядеть грядущую катастрофу: да, это праздник, но праздник рано или поздно закончится – солдаты Суворова смеются и, смеясь, валятся в пропасть.

Именно в такой способности рассказать посредством обращения к различным историческим событиям о принципиальной обреченности жалких усилий человека одержать победу над обстоятельствами, о преходящем характере всех побед и неизбежности поражений, быть может, и состоит главное достоинство исторической живописи Сурикова, если, конечно, нам удастся доказать, что творчество художника именно об этом. В любом случае, он в этих своих опытах не был одинок, – как я уже пытался показать, такова общая тенденция трансформаций исторической живописи во второй половине XIX в. Едва ли верно говорить о его исключительности как для русского, так и для западноевропейского искусства (пусть я пока и вынужденно отказываюсь от проведения параллелей с этим последним). Малоубедительны рассуждения по пово-

¹⁹¹ *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись XIX в. среди европейских школ. С. 164.

¹⁹² *Щекотов Н. М.* Картины В. И. Сурикова. С. 15.

ду умения Сурикова «возвращать прошлое», таинственным образом перемещать зрителя непосредственно туда, где происходили изображаемые им события, делать свидетелем тех самых исторических драм. Можно возразить, что в каком-то смысле точно таким свойством обладают и многие картины Репина, «Казачи», к примеру. Все дело, однако, не в «путешествиях во времени» или даже *победе над ним*, но в установке на преодоление театральности через показ чего-то настолько универсального, что всякий зритель может соотнести его и с собственной судьбой, сколь бы внешне спокойной и счастливой ни была его жизнь. Так, художник, в частности, напоминает нам, что страдания, выпавшие на долю того или иного исторического деятеля, были совсем не обязательно наказанием за какие-то грехи, но проявлением общей закономерности, что точно так же может пострадать и любой другой, (мнимо) невинный человек. Если обновление исторической живописи в творчестве передвижников и имело какой-то вневременной смысл, то, пожалуй, он был именно в такой актуализации прошлого. И «таинственное» преодоление времени состоит, на самом деле, в простой, даже банальной констатации, что мир не меняется, не становится лучше, что во все времена на долю людей выпадало примерно в равной мере и боли, и страданий, и горя.

Но когда говорят об исключительности дара Сурикова, то не только отделяют его от других художников той эпохи, но с такой же непреклонностью пытаются проводить границу внутри его наследия, вслед за Волошиным констатируя, что «большим художником Суриков становился только тогда, когда душа его была потрясена и захвачена»¹⁹³. А такое, по Волошину, случилось всего три раза. И в современной монографии констатируется «превращение исторической картины в картину на исторический сюжет»¹⁹⁴ или, по крайней мере, опасность такого превращения в позднем творчестве художника. О том же более подробно было сказано гораздо раньше: «Здесь еще Суриков воспроизводит не историю, а драматический смысл ее событий. Здесь еще можно учиться у Сурикова, как изображать в истории сюжет не физического насилия, а одухотворенного страдания, не бесстрастный протокол

¹⁹³ Волошин М. А. Суриков. С. 82.

¹⁹⁴ Москалюк М. В. Суриков и русское искусство начала XX в. Екатеринбург, 1996. С. 36. Ср. Волошин о Разине: «Это единственная из его картин, которая может быть названа “исторической живописью” во всем отрицательном смысле этого понятия» (Волошин М. А. Суриков. С. 176).

злодейства, а романтической борьбы <...>¹⁹⁵ (разрядка автора). Подразумевается предел, за которым имеет место то самое *превращение* уникальной манеры Сурикова в нечто привычное и малоценное, в обыкновенную историческую живопись, которую автор противопоставляет тому особому историзму, что не он один находит в лучших полотнах художника.

В разговоре о творчестве Сурикова просто необходимо обратиться к истории его изучения, точнее к тому, как менялось представление о нем и, прежде всего, отношение к картинам разных периодов. Это больше, чем обыкновенная *история вопроса*, так как, занимая одно из центральных мест в исследованиях наследия художника, спор о *позднем* и *раннем* при внимательном рассмотрении всех обстоятельств формулирования той или иной точки зрения позволяет, ухватившись за какое-нибудь отдельное, быть может, походя кем-то из исследователей сделанное замечание, осуществить дополнительный, вроде бы побочный экскурс, способный увести нас далеко от основного вопроса, т. е. такой историографии творчества Сурикова. Наша сверхзадача от этого, однако, никак не пострадает. Ибо уходя немного в сторону, я постараюсь ни на мгновение не забыть, чего ради выбрана была мной эта личность и какое свойство русского, да и вообще всего мирового искусства, она, как кажется мне, необычайно выпукло выражает.

Все же исключительно интересно и поучительно наблюдать, как менялось отношение к позднему Сурикову – от отрицавшего какую-либо ценность его Волошина вплоть до книги, всецело посвященной именно заключительному периоду жизни и творчества художника¹⁹⁶. В прежних разделах данной работы у меня не было причин приводить подробные историографические справки. В случае с картиной Иванова я из принципа ограничился двумя самыми значительными исследованиями жизни и творчества художника, сколь возможно тщательно их рассмотрев. Раздел о пейзаже и натюрморте не предполагал обращения к несметному числу книг, так или иначе с этими жанрами связанных. Только *система жанров*, каковую можно отыскать у немногих, стала объектом моих первоочередных интересов. Что же до Федотова, то в истории изучения его творчества – насколько я ее себе могу представить – не было никакой интриги, пускай основной сюжет здесь – это тоже постепенное открытие поздних работ, прежде неизвестных

¹⁹⁵ Аранович Д. В. И. Суриков: К восьмидесятилетию со дня рождения // Новости искусства, науки и литературы. С. 44.

¹⁹⁶ Речь о: Москалюк М. В. Суриков и русское искусство начала XX в.

или недооцененных. Но отрицание ценности каких-то из этих произведений (по существу, только «Вдовушки»), как кажется мне, никогда не носило концептуального характера, оттого и процесс их обретения следующими поколениями ученых не представляет большого интереса. Можно отметить, что это вообще естественный процесс – и открытие того, что не было замечено сразу, и переоценка того, что не нравилось сперва, осознание ценности на расстоянии.

И лишь вокруг Сурикова уже давно ведется весьма своеобразный спор. В упрощенном виде его можно представить как столкновение двух схем, применимых вообще ко всякому творчеству. Одна подразумевает устойчивое движение по восходящей, от прежних побед к новым, своего рода постоянное *крещендо*. Другая – переход *крещендо* в *диминуэндо*, наступающий у многих вслед за прохождением творческого пика. После наивысшего взлета естественно ожидать хотя бы некоторого снижения. Кроме того, в поздний период творческая личность может попросту утратить контакт со стремительно меняющейся действительностью, не только вследствие старческого слабоумия, но и просто из-за того, что искусство (и жизнь тоже) слишком далеко уходит вперед. По какой же схеме развивалось творчество Сурикова? На этот вопрос исследователи давали принципиально разные ответы.

Итак, Волошин, автор первой монографии о художнике, дал противопоставление трех первых больших картин Сурикова следующим трем¹⁹⁷. «Посещение царевной женского монастыря» (ГТГ) он то ли к большим картинам не относит, то ли исключает из схемы симметрии ради, а может, и по какой-то иной причине (об этом далее). Бенуа был еще осторожен относительно поздних картин, предлагая подождать с их оценкой¹⁹⁸; «Ермака» же, судя по всему, не только от этого поздне-

¹⁹⁷ В одном месте (с. 184) он говорит о трагической и эпической трилогиях, что, конечно же, само по себе еще не подразумевает качественной оценки. Интересно, что исследователь того же поколения – Никольский – использует другое деление, у него эпические картины – это «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова» и «Покорение Сибири Ермаком», оставшиеся три он называет историческими (Никольский В. А. Суриков. М., 1925. С. 13). Наконец, еще в одном месте предлагается поделить наследие художника (в нем снова видят только шесть главных картин) на три периода по две работы в каждом (Аранович Д. В. И. Суриков. С. 44).

¹⁹⁸ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 325.

го периода отделял, но считал его, в каком-то смысле, самой важной картиной художника¹⁹⁹. Именно Волошин приходит к эффектной формуле. «“Стрельцов”, “Меньшикова” и “Морозову” Суриков не мог не написать; “Ермака” он смог написать; “Суворова” мог и не писать, “Стеньку” не смог написать, по его личному признанию»²⁰⁰. Отметим важность последнего дополнения – верно, что Суриков и сам критически относился к своим последним картинам.

Но чем, помимо личных пристрастий и склонностей автора, объяснить этот заметный упадок? Основной аргумент Волошина – это также и важнейшая составляющая его труда, важнейшее открытие, сделанное исследователем в ходе бесед с художником, которые – в отличие от текста собственно монографии – были опубликованы при жизни автора и с тех пор остаются в центре практически всех споров о художнике. Это его живописные прозрения, что-то вроде мистического опыта, который только и делал возможным появление лучших картин. О мистическом в творчестве Сурикова в ту пору говорили многие, не только Бенуа (см. выше). Маковский, к примеру, рассуждает о Сурикове в таких понятиях, как «надсознательная прозорливость», «галлюцинат», бред которого кажется вещим²⁰¹. Но именно Волошин открыл русской публике сущность этих галлюцинаций.

Точнее, речь должна идти не о мистике (которую автор не слишком акцентирует), но об *интуитивизме*. По мнению Волошина, особенная ценность первых трех картин Сурикова состоит в том, что в основе каждой лежит некое чисто живописное переживание, в котором Суриков умел всякий раз разглядеть практически законченную картину. Это свеча на фоне белой рубахи («Стрельцы»), избушка в дождливый день («Меньшиков»), ворона на снегу («Морозова»). Во втором случае не приходится говорить о какой-то детали – скорее о переживании определенного состояния, но это ничего принципиально не меняет. Речь идет об опоре художника на интуицию – ту самую способность к «сопряжению далековатых идей», о которой со ссылкой на Л. Н. Толстого говорил Алленов²⁰². Я же сошлюсь на Б. Кроче, вообще сводившего все художественное творчество к действию одной интуиции²⁰³; итальянскому философу также принадлежит замечательная метафора –

¹⁹⁹ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 334.

²⁰⁰ Волошин М. А. Суриков. С. 163.

²⁰¹ Маковский С. К. Силуэты русских художников. С. 152.

²⁰² Алленов М. М. Александр Андреевич Иванов. Прим. 200 на с. 175.

²⁰³ Croce B. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (Teoria e Storia). Bari, 1912.

маккия (macchia (ит.) – пятно), найденная им у писателя и критика XIX в. В. Имбриани²⁰⁴. В полемике со сторонниками идейного искусства (т. е. в положении, близком Бенуа и его единомышленникам) тот назвал маккией некую формальную идею, лежащую в основе всякого выдающегося произведения искусства, это пятно или клякса²⁰⁵, в которой художник способен разглядеть контуры законченного произведения. О «маккии Сурикова» мы еще будем говорить, пока же отмечу, что сторонники идейного искусства должны были ополчиться на такого рода интерпретации – особенно трагический оборот это приняло, как несложно догадаться, в советское время.

Бенуа еще мог, не опасаясь цензуры, написать буквально следующее: «В лучшую свою пору <...> Суриков был, безусловно, свободен, творил единственно лишь охваченный вдохновением, выражал лишь самого себя, не глядя ни на какие теории и принципы»²⁰⁶. Для следующей эпохи подобная модель творчества оказалась уже неприемлемой.

Но вот как характеризует творческий процесс Сурикова в «лучшие годы» Волошин: «Глаз художника натолкнулся на один из основных знаков, составляющих алфавит видимого мира, и вокруг этого средоточия стала заплетаться сложная паутина композиции»²⁰⁷. И далее: «В противоположность обычным приемам и исканиям способов выражения, подходящих к намеченной теме, свойственным рядовым художникам, Суриков шел обратным путем: для прочувствованного и глубоко осознанного эффекта он искал подходящей исторической темы. Точно так же поэт для зазвучавшего внутри размера, для за-

²⁰⁴ Una teoria della “macchia” // Croce B. Problemi di Estetica. Bari, 1923. P. 238–248. См. также: Sedlmayr H. Die „Macchia“ Bruegels // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien.

²⁰⁵ У советских авторов помимо общей критики концепции интуитивизма в творчестве Сурикова (см. далее) можно встретить и такое курьезное замечание: «Для Сурикова, конечно, был неприемлем тот способ композиционного творчества, исходящего из случайной кляксы на бумаге, который был распространен в Академии, но решительно отвергается передвижниками» (Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. С. 123; курсив мой. – И. С.). Алпатов, несомненно, кое-что знал о Кроче, потому уместен вопрос, не зашифровано ли в этой фразе некое послание, что «способ творчества», действительно, отвергнутый передвижниками, для Сурикова не был совершенно неприемлем, иначе выделенная курсивом фраза должна казаться чем-то либо совершенно абсурдным, либо просто неправильно сформулированным (что если преднамеренно?).

²⁰⁶ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 325.

²⁰⁷ Волошин М. А. Суриков. С. 56, 58 (курсив автора).

чаровавшей его рифмы ищет подобающей глубокой мысли»²⁰⁸. Такое сопоставление с поэтическим творчеством повторит затем Алпатов: «У подлинного поэта размер и рифма стиха, ограничивая его, вместе с тем толкают воображение к *сопряжению разнородных образов и понятий*»²⁰⁹.

Итог подводит Никольский: «Так именно и должны возникать художественные замыслы у живописцев: от некоего чисто живописного видения, от определенного живописного задания, а не наоборот, как у художников содержательного искусства, подыскивавших живописные данные к определенному чисто мозговому замыслу, всецело подчиняя живопись идейному сюжету»²¹⁰ (1925).

Уже в скором времени подобная точка зрения начинает претерпевать трансформации, притом что, как мы увидим далее, концепция *крещендо-диминуэндо* (которую Волошин отстаивал именно через обращение к интуитивизму) сохраняется. Поначалу критику формулируют довольно осторожно. «Не случайно все “видения” его <...> были связаны с живописными отношениями. Эти видения не следует понимать в плане мистического “прозрения” или зарождения самодовлеющих формально-живописных отношений, из которых впоследствии сами собою вытекают сюжет и идея; скорее всего здесь мы имеем этап живописного воплощения уже сложившегося в творческом сознании замысла, этап искания специфически цветового выражения задуманному»²¹¹. Таким образом, задуманное оказывается первично по отношению к увиденному.

Гораздо резче высказывается Евдокимов, посвятивший немало строк борьбе с идеями Волошина (с полным текстом книги которого он, впрочем, ознакомиться не мог): «До самого последнего времени бывали попытки в творчестве Сурикова все и вся объяснить чисто “живописными видениями” <...> Эти лживые заключения подкреплялись иногда неверными ссылками на искаженные слова Сурикова»²¹². Фактически он обвиняет Волошина в подлоге! Ср.: “Признания” Сурикова недокончены, неполны или “записаны” М. А. Волошиным с привнесением “своего”, что спутывает»²¹³. Стоит привести

²⁰⁸ Там же. С. 73.

²⁰⁹ Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. С. 123. Но ко времени выхода его книги прямо говорить о маккьи отдельных картин Сурикова было уже невозможно, почему каких-либо примеров «сопряжения разнородных образов» (т. е. *интуиции*) он не дает, даже *ворону* упоминает лишь походя (С. 124).

²¹⁰ Никольский В. А. Суриков. С. 12.

²¹¹ Михайлов А. И. В. И. Суриков. С. 40.

²¹² Евдокимов И. В. Суриков. С. 50.

²¹³ Там же. С. 64.

еще одну, достаточно развернутую цитату (из первого издания той же книги²¹⁴), хорошо передающую умонастроения эпохи: «Ограниченный и суженный взгляд на творчество как на какую-то особую категорию человеческого духа, попытка изобразить художника непременно безыдейным “небожителем”, коему чужды были все боли и горя грешной земли, заставляли этих исследователей фактически проповедовать ничтожную и бессодержательную теорию “искусство для искусства”, фактически снижать значение опекаемого художника, низводить его на положение какого-то шамана-прорицателя и угадывателя мистических тайн в подлунном мире или уподоблять его полоумному открывателю таинственных глубин, красных и зеленых пятен на палитре. Признания Сурикова, радость его живописных находок, определяющих только цвет его полотен, его красочную гамму, а не идейное содержание замысла, эти критики расширяли и углубляли в желательном для себя смысле»²¹⁵. Отметим не случайно упомянутые «все боли и горя грешной земли»: чистый формалист, по мнению автора, трагизм бытия передать не в силах.

Или так: «<...> Попытки объяснить творчество Сурикова от живописных форм, от живописной идеи и даже от живописного центра картин и пренебречь сознательной и подсознательной духовной насыщенностью мастера, его мировоззренческой идейностью, крайне убоги. Суриков не был тем бессодержательным манекеном, которому нечего было сказать, который занимался только тем, как бы, используя огромную свою природную даровитость, тоньше и совершеннее разложить краски, найти колорит, почти исключаяющий возможные ошибки в игре красочных оттенков, т. е. интуитивным путем предугадать то, что возможно лишь в результате научного открытия, быть может, через бесконечные химико-физические анализы и опыты»²¹⁶. Все приходит, таким образом, к курьезному выводу (из второго издания исключительно²¹⁷), будто Суриков не занимался поиском колорита, раз он возможен только через «химико-физические анализы». Такого рода высказывания свидетельствуют, конечно, о недостатке аргументов. Автор остро ощущает необходимость противостоять формализму начала XX в., но не знает, что еще в пользу своей точки зрения привести.

²¹⁴ О различиях двух изданий И. В. Евдокимова еще пойдет речь. В первом варианте (1933) монография называлась «Василий Суриков», тогда как название второй книги (1940) – просто «Суриков».

²¹⁵ *Евдокимов И. В.* Василий Суриков. С. 44.

²¹⁶ Там же. С. 59–60.

²¹⁷ *Евдокимов И. В.* Суриков. С. 75.

В том же духе продолжают рассуждать о художнике и после войны: «Живописная жизнь “Боярыни Морозовой” началась не от увиденной черной вороны на снегу, а от мира духовной жизни Сурикова, от его больших идей и мыслей о народе <...> В черном силуэте фигуры Морозовой – не тень крыла птицы на снегу, но зловещее отражение потрясенных устоев домостроевской Руси. Удары цвета в живописи Сурикова не мистические символы, а выражение психической жизни человека, его страстей, его социальной борьбы»²¹⁸.

Наконец, у того же автора можно найти и руководство к действию: «Пора сдать в архив эту путанную и принесшую столько вреда молодым живописцам версию М. Волошина»²¹⁹ – вот предельно краткая формулировка отношения к подобным идеям со стороны советских авторов, в особенности писавших в 1930-е гг., пока была свежа память о публикации Волошина, ибо затем его версию и в самом деле сдали в архив, так что издание в 1960-е сокращенного вдвое текста монографии²²⁰ и только затем полного варианта ничего изменить не могло. С определенного момента полемика с «неверной трактовкой творчества великого художника» прекращается. Но имеет место возвращение к идеям Волошина, хотя и не выраженное прямо. «Достаточно было представиться “случаю”, который всегда в подобных обстоятельствах встречается художнику, чтобы произошла кристаллизация накопленных за долгое время впечатлений и размышлений в конкретное образное видение, то есть зарождение замысла картины»²²¹. Или так – со ссылкой почему-то на Никольского²²², а не на Волошина: «поискам Сурикова всегда предшествовало <...> некое мимолетное, но яркое видение <...>»²²³. Круг замкнулся²²⁴?

²¹⁸ Сокольников М. П. Идеи и образы «Боярыни Морозовой» // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения. С. 126.

²¹⁹ Там же. Именно живописцам, не кому-то другому!

²²⁰ Радуга. 1966. № 3.

²²¹ Кеменов В. С. В. И. Суриков: Историческая живопись. С. 236.

²²² Сделано это без указания источника; можно привести цитату: «<...> подсознательная математика, определяемая Суриковым, как “чутье”» (Никольский В. А. Творческие процессы В. И. Сурикова. С. 65). Тоже не вполне понятно, где *определяемая*, в каких источниках?

²²³ Кеменов В. С. В. И. Суриков: Историческая живопись. С. 446.

²²⁴ Автор последней (известной мне) монографии о Сурикове, Москалюк, тему эту вниманием обходит, ограничиваясь весьма расплывчатым высказыванием: «<...> все-таки, прежде всего, суриковские образы отличает та многомерность и труднопереводимость на язык логических понятий, которая станет характерной для искусства Новейшего времени» (Москалюк М. В. Суриков и русское искусство начала XX в. С. 15). Имеется в виду авангард?

Вернемся, однако, к тому, чего ради Волошин обращается к теме «вороны на снегу». Наличие такого рода *маккии* объясняет для него успех ранних картин, равно как ее отсутствие – дальнейшие творческие неудачи. После создания картины «Исцеление слепорожденного» «в жизни все произошло наоборот. Он не прозрел, а ослеп. Правда, он с новой яркостью и выпуклостью увидал ясный и крепкий день жизни, но совершенно утратил видение тех ночных тайн, которые он переживал до этого в надрывающих творческих снах»²²⁵. Отныне «сознательное мастерство растет, подсознательное горение идет на убыль»²²⁶. Уже Ермак написан без *маккии*: «<...> тема эта не подсказана тайными и темными голосами подсознательного, как все предыдущие, а сознательно выбрана личной родовой гордостью как благодарный исторический сюжет»²²⁷.

Помимо «родовой гордости», кстати, породившей еще и замысел картины о красноярском бунте, участие в котором предков художника – в отличие от покорения Сибири – документально подтверждено, что, однако, не привело к появлению законченной картины; определенную роль мог сыграть и заказ. Сурикову ставили в вину то, что «Ермак» странным образом поспел к открытию транссибирской магистрали (закрепившему покорение этой земли теперь уже средствами технического прогресса), подобно тому как «Суворов» будет готов к столетнему юбилею события и открытию в Петербурге музея полководца²²⁸. Тогда как пересечение исторических времен в случае со «Стрельцами» (ГТГ), выставленными в день «казни» народовольцами Александра II и незадолго до их собственной казни, куда как более тонкое, поистине интуитивное²²⁹.

²²⁵ Волошин М. А. Суриков. С. 131.

²²⁶ Там же. С. 135.

²²⁷ Там же. С. 134.

²²⁸ Там же. С. 161. Ср. Бенца А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 334.

²²⁹ См.: Волошин М. А. Суриков. С. 161. В. Н. Фигнер увидела в «Морозовой» С. Перовскую (Сокольников М. П. Идеи и образы «Боярыни Морозовой» // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения. С. 114–115. Автор напоминает о значительной роли женщин в русском освободительном движении), что едва ли дает нам право заподозрить Сурикова в использовании эзопова языка. Советским исследователям не удалось представить его сочувствующим революционерам; неубедительной кажется и точка зрения Евдокимова, ярче проявившаяся в первой монографии, будто Суриков был носителем реакционных взглядов, предопределенных происхождением. Нежелание Сурикова писать картину о декабристах (Волошин М. А. Суриков. С. 207), которых он видел в детстве; разочарование публики по поводу Рази-

Волошин, правда, упоминает некое подобие *макки* и у первой картины второго периода, т. е. «Ермака» – это слова самого художника про то, что «две стихии встречаются»²³⁰. Но,

на, вроде бы призванного выразить отношение художника к революционным событиям 1905 г. («ждали “бунташного” Стеньку, а увидели “думающего”» – Москалюк М. В. Суриков и русское искусство начала XX в. С. 30.; о том же: Евдокимов И. В. Суриков. С. 166–167), наконец, за вычетом упоминаемого, но нигде не приводимого рисунка «Революция», посвященного как будто бы Парижской коммуне, отсутствие реакции на современные ему события. Объяснение социологов таково: «Сурикову, оставшемуся в рамках этой идеологии (примитивного демократизма патриархального крестьянства. – И. С.), была чужда революционная борьба народничества и народо-вольчества. Он не дал и не смог бы дать образ борца-революционера 70-х–80-х годов» (Михайлов А. И. В. И. Суриков. С. 31) – все это связано с представлением о художнике как о человеке XVII в., случайно попавшем в другое время. Не удастся обнаружить у него хоть каких-нибудь политических идей, скажем, в том виде, в каком они прослеживаются в творчестве Репина. Исключение: благоговейный страх перед фигурой Александра III (Волошин М. А. Суриков. С. 207–208), что можно сравнить с отношением А. А. Иванова к Николаю I (Алленов М. М. Александр Андреевич Иванов. С. 59).

В такое и современная эпоха верит неохотно, полагая поверхностным эстетством, но как иначе объяснить, что в обширной мемуаристике (прежде всего собранной в кн.: В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1977) отсутствуют даже намеки на высказывания Сурикова о современных ему событиях: народо-вольческом терроре, революции 1905 г., войне с Японией или Первой мировой? Не объяснять же это по советской модели «невыносимыми условиями реакции», т. е. цензурными ограничениями и т. п.

Ср.: «Как бы величественна и почтенна ни была такая позиция непричастности к круговерти сменяющихся идей, в ней есть одно весьма неприятное свойство: уединение, тишина и сосредоточенность – необходимые факторы творческой деятельности, но постоянное отодвигание себя от сутолоки бегущего времени делает это погружение в тишину неотличимым от погружения в глухоту. Иначе говоря, эта позиция таит угрозу потери эстетической чуткости <...>» (Алленов М. М. В. Суриков. С. 18). Сказанное касается проблемы отсутствия у художника определенной позиции по отношению к запечатленной сцене, его нежелание проводить черту между правыми и виноватыми, возможно, даже эстетскому любованию насилием («палач в красной рубахе» из детства) и т. п.

²³⁰ Волошин М. А. Суриков. С. 134. Ср. его же интерпретацию «Суворова» на основе лаконичного высказывания «покорные слову полководца идут» (С. 163). «Таким образом разрешается трудная живописная задача – сделать видимым и внятными слово» (С. 164). Образ солдат-слов, извергаемых устами полководца, столь же хорош, как и любая другая *маккиа*, обсуждаемая в данном исследовании (например, толпа-змея с жалом в картине Иванова), правда, на общую негативную оценку этой картины Волошиным он никак не влияет.

по мнению исследователя, это лишь жалкое подобие настоящего интуитивизма. Ведь художник скорее объясняет смысл картины, а вовсе не указывает, повествуя о зарождении замысла, с какого «далековатого» переживания она берет начало. Нет, здесь путь творчества был совершенно сознательным: хотя бы и без госзаказа, вследствие одной родовой гордости, Суриков решил изобразить определенное историческое событие, а это уже делает «историческую картину» «картиной на исторический сюжет», т. е. ликвидирует уникальное «визионерское» начало.

Несложно возразить подобным рассуждениям Волошина, отметив вполне обычный прием исследователя – все, что не отвечает авторской концепции, тот склонен замалчивать. Да, мы не найдем каких-то парадоксальных обстоятельств рождения «Ермака», сопоставимых по своей эффектности с историями трех предыдущих картин. Но уже в отношении «Суворова» – картины по Волошину еще менее удачной, попросту представляющей следующий этап падения²³¹, – такую историю привести можно. Это опыт съезжания в детстве со снежной горки²³², который можно дополнить и рассказом автора о еще одном детском впечатлении, пережитом летом, – будущий художник с товарищами наткнулся в лесу на медведя. Спасаясь бегством, Суриков замечает, как потешно медведь скатывается с горы на пятой точке²³³. Разве не такого «русского медведя» изобразил он в своей картине, представив его одним из воинов армии Суворова?

Принцип действия *макии* здесь срабатывает. Ведь – пора сказать об этом прямо – ценность его в том, что интуитивное творчество как раз и предполагает постановку мнимо банального вопроса: «на что похоже» (так, увидев когда-то свою семью в подмосковной избушке, Суриков задался вопросом: кто вот так мог сидеть, смутно припоминая факты истории, как будто лично им пережитые, *подбирая* тем самым *к форме содержания*). Увидеть не только суворовское войско в ватаге ребятишек, скатывающихся со снежных гор, но и царевича Димитрия в убитом товарище, вспомнить, как боярин Артамон Матвеев прятался от взбунтовавшихся стрельцов, когда самому пришлось в детстве прятаться от разбойников²³⁴, – все

²³¹ Там же. С. 163.

²³² Дурьлин С. Н. Сибирь в творчестве В. И. Сурикова. М., 1930. С. 52.

²³³ В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 208. Эту, как и предыдущую, историю из детства художник Волошину не поведал.

²³⁴ Там же. С. 194, 211. Волошин М. А. Суриков. С. 42.

это, конечно же, достойные похвалы свойства художника, у которого, чтобы с ним ни случилось, всегда при себе воображаемые (или вполне реальные) блокнот и карандаш.

Мы вновь ничего не знаем о Разине, зато царевна в женском монастыре привиделась Сурикову на службе в соборе Василия Блаженного²³⁵, подобно тому, как он якобы встретил однажды Ивана Грозного²³⁶, впрочем, так и не изображенного, как с немалым трудом отыскал он для своих картин Меншикова²³⁷ или Морозову²³⁸. Вот она, победа над временем! И неосуществленная (по причине смерти) картина «Княгиня Ольга встречает тело мужа, князя Игоря» тоже привиделась Сурикову – только в несколько иных, «не вполне русских» условиях, в Сибири, где ему встретились татарки на берегу озера²³⁹ (замечательная идея: роль варяга Игоря, даже роль его жены-христианки оказываются сыграны сибирскими туземцами!). Получается, что механизм открытия сюжетов посредством прозрений работал почти до самого конца, стало быть, художник все-таки не ослеп. И отличие его поздних картин от ранних кроется в чем-то другом.

Стоит привести еще один, столь же шаткий аргумент Волошина. Он естественным образом вытекает из проблемы интуитивизма, к тому же оказывается более тесно связан с биографией художника. Я намеренно не говорил ранее о том, какое событие в личной жизни Сурикова разделяет эти два периода (по три картины каждый). Речь о смерти жены (после «Ермака» умрет еще и мать художника) и последовавшем кризисе – с уничтожением эскизов, ранее тщательно Суриковым хранившихся, с отъездом в Сибирь, обращением к религии и т. п. Объяснение слишком банальное, когда б не следующий ход Волошина. Он обращает внимание читателя на то, что из картин Сурикова как раз тогда исчезают женщины. Если «Боярыня Морозова» – это полное погружение художника в оргийную, юродивую женскую стихию²⁴⁰, то в «Ермаке» казачье войско – сугубо мужской коллектив, женщины есть только среди татар. Волошин акцентирует «значение женщины – вдохновительницы в жизни каждого художника»²⁴¹, именно так объясняя

²³⁵ См.: *Москалюк М. В.* Суриков и русское искусство начала XX в. С. 36.

²³⁶ *Волошин М. А.* Суриков. С. 203.

²³⁷ Там же. С. 77, 79. *В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике.* С. 216–217.

²³⁸ Там же. С. 219–220.

²³⁹ *Никольский В. А.* Творческие процессы В. И. Сурикова. С. 30.

²⁴⁰ *Волошин М. А.* Суриков. С. 186.

²⁴¹ Там же. С. 191.

взлеты и падения Сурикова²⁴². В «Стрельцах» роль женщин пассивная, это плакальщицы возле места казни. В «Меншикове» главный герой – мужчина, но из четырех персонажей этой сцены двое – женщины. Такое равновесие вновь нарушено в пользу мужчин в «Морозовой», зато там женщина в центре событий. Наоборот, в «Суворове» и «Разине» (ГРМ) женщин нет (вспомним «глупый» вопрос публики: где княжна? – и ироничный ответ художника про круги на воде²⁴³; шутку эту можно понять и буквально: женщинам не место в разбойничьем войске).

И вновь Волошин обходит молчанием последние творения Сурикова. А ведь именно тогда Суриков пишет картину, где впервые в его творчестве все участники – женщины («Посещение царевной»)! И «Княгиня Ольга» была бы тоже про «женскую стихию», да и «Благовещение», его вторая «икона», тем отличается от первой («Исцеление слепого»), что в ней женское начало доминирует. Этого исследователь будто не замечает, иначе ему пришлось бы признать хотя бы относительную ценность попыток художника вернуть утраченные силы (и, по существу, наличие *третьего* периода в его творчестве) либо пересмотреть красивую формулу: чем заметнее присутствие женщин в картинах Сурикова, тем они удачнее. (Видимо, в силу распространенного мнения о более развитом у представительниц слабого пола интуитивном мышлении.) Смерть жены стала, по версии Волошина, событием, разорвавшим связь художника с «тайными и темными голосами подсознательного», возможно, с непознаваемыми, но изобразимыми историческими силами.

Касаясь темы спонтанного, интуитивного, чуть ли не подсознательного²⁴⁴ характера творчества Сурикова, можно привести в ряду ранних высказываний о его искусстве оценку, данную Репиным. В написанном им в некрологе²⁴⁵ сделана по-

²⁴² Ср.: «Не случайно, что в живописи Сурикова главную роль играет колорит – женственное начало искусства» (В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 197). Мысль, высказанная Я. А. Тепиным в общем-то спорная.

²⁴³ См.: Волошин М. А. Суриков. С. 205.

²⁴⁴ О «подсознательной духовной насыщенности мастера» говорил в 1930-е гг. Евдокимов (см. выше).

²⁴⁵ См.: В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 224–228. Отметим путаный, беспорядочный характер текста, заставляющий заподозрить автора в нежелании говорить о скончавшемся художнике – он то и дело отвлекается от основной темы (от упоминания про заграничную поездку Сурикова переходит к критике бездумного подражания старым мастерам, от рассуждений о месте Сурикова в искусстве к ироничному описанию футуристической выставки; от рассказа о московских встречах к воспоминаниям о Л. Н. Толстом).

пытка раскрыть природу творчества Сурикова. «В искусстве, как в жизни человечества, установились два типа, два течения: эллинское и варварское. И художников, по их натурам, также придется разделить на эллинов и варваров»²⁴⁶. Итак, Репин говорит об эллинах и варварах²⁴⁷, но можно подставить сюда и другое противопоставление дабы усилить ницшеанское начало эстетизма Сурикова²⁴⁸, говорить об *аполлоническом* и *дионисийском*, исключив, таким образом, варваров...

Именно с варварами Репин отождествляет Сурикова, равно как и представителей авангарда²⁴⁹, к которым тот и вправду был ближе, нежели кто-то другой из этого поколения (ср. известное высказывание художника о Пикассо²⁵⁰); варвар – это также Перов (художник в большей степени, нежели Суриков, заслуживший упрек в техническом несовершенстве). Себя Репин, естественно, считает «по натуре» эллином, и то правда, Чугуев ближе к Греции, чем Красноярск... На взгляд деликатного Репина, грубость Сурикова проявилась уже при первой их встрече, когда тот прошел мимо, не поздоровавшись.

Останавливая на этом разбор взаимоотношений двух крупнейших представителей передвижничества²⁵¹, стоит перевес-

²⁴⁶ Там же. С. 227.

²⁴⁷ О различиях в изображении греками самих себя и варваров в связи с Суриковым см.: *Щекотов Н. М.* К истории создания художественного образа у В. И. Сурикова. С. 62–63.

²⁴⁸ Ср.: «Самое значительное, самое главное в словах Василия Ивановича – это восприятие жестоких картин, как явлений красочных <...>» (*Евдокимов И. В.* Суриков. С. 23.). Сказано это о красной рубахе паача и подобных жестоким впечатлениям детства и юности художника, известных нам, в основном, благодаря Волошину. Возможно, подчеркивая подобные моменты, этот автор не столько стремился представить своего героя человеком «по ту сторону добра и зла», сколько акцентировать раннее пробуждение в нем особой художественной установки (речь не идет, таким образом, об эстетстве) – как уже отмечалось, у Сурикова всегда был при себе своего рода блокнот для набросков.

²⁴⁹ См.: В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 228.

²⁵⁰ См.: *Волошин М. А.* Суриков. С. 204.

²⁵¹ См.: В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 224. Суриков – насколько известно – дважды критически высказывался о Репине. Первый раз, когда говорил, что публика ищет понятных и привычных сцен и потому желает, что если на картине Иван Грозный, то тот непременно должен *убивать своего сына* (*Волошин М. А.* Суриков. С. 205.), к тому же, по его мнению, в картине Репина неправильно льется кровь (Там же. С. 70), но это одна из тех *фактических неточностей*, каковыми изобилует и его собственное творчество; второй раз, когда заявил, что за царевной Софьей, какой ее написал Репин, стрельцы не пошли бы (Там же. С. 166). Впрочем, *не пошли-то* они как раз за Морозовой...

ти разговор в несколько иную плоскость, отметив, что все это может иметь отношение также к давнему спору вокруг техники Сурикова, точнее недостатка оной. Ведь, подобно Репину с его причудливым некрологом, Бенуа тоже поначалу вступает за Сурикова, утверждая, что картины художника в техническом отношении безупречны, затем, однако, как и Репин, говорит об отсутствии в них красоты в привычном смысле слова²⁵², т. е., в конечном счете, эллинской красоты²⁵³. Как тут не вспомнить рассуждения Гете о «немецкой архитектуре», т. е. готике, где, по его мнению, тоже не было не только «эллинской», но и, возможно, красоты вообще²⁵⁴! Что, в конечном счете, возвращает нас к проблеме антиномий в искусствознании, затронутой ранее.

Стоит задаться вопросом, так ли уж несовершенна техника нашего художника и верно ли, что все его шедевры созданы не благодаря каким-то изыскам формы, а вопреки их отсутствию? (Положительный ответ, замечу, плохо согласуется с представлением о примате в творчестве Сурикова как раз формального начала.) Мне кажется, ошибочны – лучше сказать, неполны – обе крайние точки зрения, и тех, кто постулирует исключительное несовершенство²⁵⁵ «диких» картин Сурикова, хотя бы и великих, но вследствие каких-то особых причин, и тех, кто восхищается его техникой, признавая, впрочем, недостатки рисунка, и, как следствие, превозносит колористические качества. В основе такого подхода лежит не только известное восторженное отношение Сурикова к венецианцам (заставляющее вспомнить Иванова, с его венецианским эскизом), но и схема, согласно которой недостаток «дизенью» должен непременно компенсироваться избытком живописной составляющей (Федотова, к примеру, многие тоже представляют мастером колорита). Якобы «Боярыня Морозова» становится настоящим триумфом цвета именно вследствие поездки художника за границу, открывшей ему глаза на колористиче-

²⁵² См.: Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 334–335.

²⁵³ Ср. «Похвала Бенуа крайне осторожная, относительная, этот холодный отзыв иностранца, рассудком принимающего выражения экзотической культуры» (Машковцев Н. Г. Тематика Сурикова // Выставка художественных произведений В. И. Сурикова. С. 19–20). Впоследствии Кеменов будет всячески превозносить Бенуа, «открывшего» Сурикова (см. далее).

²⁵⁴ Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 13.

²⁵⁵ Бенуа сравнивает Сурикова с Достоевским (Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 334.), как Эфрос – с Толстым (Эфрос А. М. Профили. С. 57); оба делают это потому, что, как им кажется, язык этих двух писателей тоже далек от совершенства. О косноязычии Сурикова говорил и Волошин (Волошин М. А. Суриков. С. 82).

ские достоинства классического искусства (хотя художников венецианской школы он мог видеть еще в Эрмитаже). Едва ли это так: третья большая картина художника, действительно, несколько светлее по тону двух предыдущих, что, впрочем, можно объяснить временем дня, в ней изображенным, – это полдень, тогда как в «Стрельцах» события разворачиваются ранним утром (что закреплено в названии), в «Меншикове» же вообще представлена темная изба. Что касается «землистого» оттенка первых картин, тоже якобы преодоленного, то о нем – но как о позитивном и в известном смысле даже основополагающем свойстве живописи Сурикова – у нас еще пойдет речь.

Вообще, мне не кажется, что в отношении цвета в «Морозовой» содержится нечто принципиально новое. Отдельные колористические вспышки ничего в картине не меняют, утопая в общем бесцветии; лучшая проверка колористической составляющей, по моему мнению, это наличие или отсутствие у (внимательного) зрителя определенного цветового впечатления, рождаемого полотном. Но никакого отдельного *воспоминания о цвете* эта картина, как и другие полотна Сурикова, не оставляет, сила ее и прочих произведений художника, вероятно, в чем-то ином. Исследователи явно злоупотребляют сопоставлением русских живописцев – как и вообще мастеров XIX в. – с венецианскими колористами, забывая о временной привязке тех замечательных достижений, не только невозможных в последующие времена и в иных культурных условиях, но попросту не применимых к сюжетам Сурикова и иже с ним. Это, по всей видимости, осознал Иванов, преодолев увлечение колоризмом, – его венецианский эскиз так и остался эскизом и на окончательный вариант картины не повлиял.

Упреки же в грубости техники проистекают, по всей видимости, из недоумения исследователей при встрече со вспомогательными рисунками Сурикова, которые сам автор явно не считал имеющими самостоятельную ценность, тем не менее, с тех пор их многократно воспроизводили в различных монографиях и статьях. Но лишь те, кто мог видеть их при жизни Сурикова (скажем, Репин, не преминувший в некрологе упомянуть предпринятую им попытку «перевоспитания» Сурикова посредством уроков рисования²⁵⁶), еще могли испытать недоумение перед их вопиющей неуклюжестью, которую апологетам последующих времен не давало разглядеть безмерное восхищение живописцем. Хотя и неизвестно, какого рода рисунки были присланы инспектору Академии, «запретивше-

²⁵⁶ См.: В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 225.

му» художнику даже ходить мимо учебного заведения²⁵⁷. Современного непредвзятого зрителя сохранившиеся наброски к большим картинам могут поразить какой-то исключительной беспомощностью – это почти что детские каракули.

При всем том, в законченных произведениях слабость эта оказывается преодолена без остатка, отчего и допустимо предположить, что речь идет не о слабости, но о немного странном способе работы, при котором художник делал беглые записи своих идей в такой вопиюще неряшливой манере, отчего-то казавшейся ему более удобной.

Вслед за первыми опытами осмысления наследия Сурикова наступает самый интересный, но и самый трудный для его изучения период, который можно с известной долей условности назвать социологическим²⁵⁸, притом что равную ценность в эту эпоху могут иметь как мнения тех, кто пытался применить к изучению творчества художника методы вульгарной социологии, так и тех, кто с ними полемизировал и в дальнейшем победил. Напротив, установившееся начиная с конца 1940-х гг. единообразие в отечественной науке не дает того обилия текстов, которые можно было бы использовать для решения поставленных в моей работе задач; общая установка на бесконфликтность, забвение некогда имевших место споров, наконец, повышенное внимание к фактологии – все это и в отношении Сурикова, как и любого другого художника, делает иную брошюрку 1930-х гг. несравненно более ценной, нежели монументальный труд Кеменова, увенчавший многолетний процесс изучения наследия Сурикова, что стал также процессом тщательного сглаживания всех противоречий.

Весьма показательно то, что автор этого труда, представляя «историю воздействия» каждого произведения Сурикова (из тех трех, что успел изучить), ограничивается мнениями совре-

²⁵⁷ См.: *Волошин М. А. Суриков*. С. 51.

²⁵⁸ Интересно наблюдать, как пытается исправить свой взгляд на творчество Сурикова такой представитель предшествующего этапа развития науки, как Никольский, в книге начала 1930-х, посвященной, по сути, одной картине Сурикова – «Боярыне Морозовой». Ср.: «Суриковские типы обладают <...> социологической подлинностью» (*Никольский В. А. Творческие процессы В. И. Сурикова*. С. 115) или «<...> Суриков учит нас, прежде всего, социологическому подходу к сюжету картины» (Там же. С. 116. Разрядка автора). Усилия, поистине достойные похвалы! Хотя, конечно, подобные дежурные фразы ничего в формалистическом подходе автора изменить не могут.

менников, лишь в редких случаях кратко и походя упоминая некоторые взгляды, высказанные в дальнейшем²⁵⁹. Никакого анализа историографии творчества Сурикова эта книга – претендующая на всеохватность – не содержит. По-иному и быть не могло! – ведь всякая такая историография с неизбежностью должна была принять критическую направленность. А это значит неуважительно отзываться об учителях, когда-то (по случайности) высказавших неверные суждения, давно уже преодоленные, в ином случае спорить с авторами, недостойными даже упоминания, ведь их точка зрения тоже давно оставлена. Возможно, и спорить с самим собой, бывшим, признавать собственные ошибки. Ничего подобного в советских книгах о художниках не было и быть не могло. Даже Алленов, вроде бы критически настроенный по отношению к некоторым своим предшественникам, критической историографии не приводит (наверное, этому препятствовал жанр издания). И, главное, не называет никаких имен!

Вот и автор последней книги о Сурикове, Москалюк, отмечает весьма существенные – и, главное, бросающиеся в глаза и исследователю, и простому читателю – различия двух изданий сочинения Евдокимова²⁶⁰, более того, цитирует собственное признание (из преамбулы к списку литературы в конце книги): «В ней (первой монографии. – И. С.) я допустил ряд неверных оценок творчества великого художника, неправильно определил его социальную принадлежность и отсюда сделал ложные выводы»²⁶¹. Евдокимов даже призывает не использовать свою первую монографию, по сути, забыть о ней – кажется, именно это называлось тогда самокритикой... Но ведь ее не запрещали, не изымали из библиотек, не лишали читателя возможности самому сравнивать оба варианта! Да и автора не посадили, а, напротив, дали шанс исправиться, издав более объемную, более качественно оформленную книгу на ту же тему. Москалюк

²⁵⁹ В то время как «Боярыня Морозова» остается вовсе без «истории воздействия» (все жестко ограничено современниками), кое-что сказано в связи с «Меншиковым» (Кеменов В. С. В. И. Суриков: Историческая живопись. С. 257–258), кое-что в связи со «Стрельцами», где высоко оценивается роль на тот момент уже незапретного более Бенуа (Там же. С. 181–183). Замечательна следующая, немного загадочная оговорка: «Творчество Сурикова нанесло сокрушительный, смертельный удар по <...> псевдорусской “клюкве” на сюжеты русской истории». Однако «“Картины” такого рода продолжали появляться, отчасти появляются и теперь <...>» (Там же. С. 183). То есть в 1980-е! И кого это Кеменов имел в виду?

²⁶⁰ См.: Москалюк М. В. Суриков и русское искусство начала XX в. С. 15.

²⁶¹ Евдокимов И. В. Суриков. С. 215.

не обходит вниманием эту страницу изучения творчества художника, однако выводов из замеченных расхождений не делает – вероятно, в отсутствии традиций «истории воздействия» и не может сделать. Ибо что сказать, кроме банальных фраз, на тему «подавления научной мысли в сталинскую эпоху»?

Что ж, попробую привести два наиболее ярких примера из книг Евдокимова. Для начала не столь явное расхождение.

«В столетней борьбе революционной России за освобождение народа от самодержавного гнета, от власти дворян-помещиков и капиталистов зажиточные казаки сыграли самую отвратительную роль. Казак-кулак с нагайкой вошел в историю *нашего* революционного движения как одно из самых мрачных явлений *бесславно павшего* царизма»²⁶². (1933 г. Курсивом я выделил формулировки, во втором издании опущенные.)

Вот как зазвучало это последнее предложение в 1940 г.:

«Казак с нагайкой»²⁶³ вошел в историю революционного движения как одно из самых мрачных явлений нашего прошлого»²⁶⁴.

Что изменилось? Когда *раскулачивание* перестает быть актуальным и лучше лишний раз не напоминать о «перегибах», «бесславно павший» царизм становится частью *нашего* прошлого (в котором и Ермак, и генералиссимус Суворов, да и царь Петр тоже), тогда как революционное движение *нашим* быть перестает.

Другой пример более очевидный.

«Суворов – это строгий ревнитель палочной дисциплины, традиционный генералиссимус “с орлиным взглядом”, щедро швыряющий “живую солдатскую кладь” в ущелья и провалы Альп, совершающий безумный по бессмысленности поход с тысячами ненужных жертв во славу петербургского двора»²⁶⁵ (1933). Курсивом можно выделить всю фразу, уже спустя несколько лет немислимую! Ее заменили другой: «Гениального русского полководца А. В. Суворова (1730–1800) за его талант <... > русский народ вправе был уважать <...>»²⁶⁶

²⁶² Евдокимов И. В. Василий Суриков. С. 6.

²⁶³ Автору не дает покоя казацкое происхождение художника и то, что Суриков им гордился. Ср. во втором издании: «<...> был крепко связан с народом, любил его порой даже с излишней восторженностью (отношение к казакам) <...>» (Евдокимов И. В. Суриков. С. 52). Автор все-таки выражается мягче, нежели в первой книге: «Родовое чванство» в суриковском характере не лишено известной трогательности. Хочется улыбаться» (Евдокимов И. В. Василий Суриков. С. 14).

²⁶⁴ Евдокимов И. В. Суриков. С. 9.

²⁶⁵ Евдокимов И. В. Василий Суриков. С. 124.

²⁶⁶ Евдокимов И. В. Суриков. С. 160.

Формулировка довольно сдержанная, автор даже считает нужным напомнить читателю годы жизни и инициалы полководца (в первом варианте они отсутствуют), еще не ставшего вновь по-настоящему уважаемым. Народ *был* вправе уважать, настоящее время тоже пока еще невозможно. Но какой превосходный материал к исследованию истории научной мысли! (Почему он до сих пор не привлек ничье внимание?)

И события более близкие к нам во времени оставляют место загадкам, по крайней мере, таким моментам, что нуждаются в прояснении. К примеру, что помешало Кеменову подготовить второй том исследования²⁶⁷ – так и не вышедший до сих пор, возможно, и не написанный?

«Художник в силу разных обстоятельств сбивается с дороги, перестает слышать подсказывающий голос своего времени, вступает с ним в конфликт, всегда кончающийся для художника поражением»²⁶⁸. Утверждение, необычно созвучное высказываниям дореволюционного времени, – Волошина, к примеру. Без некоторой мистики не обошлось – что это за «подсказывающий голос времени»? В действительности, социологи 1930-х оказываются не так далеки от эстетов 1910-х, по крайней мере, в оценке позднего «неудачного» периода те и другие сходятся.

Замечательные совпадения с Волошиным можно отыскать и у другого автора той эпохи, Михайлова. К примеру: «Реакционные и революционные стороны все время переплетались в этих движениях (народных восстаниях. – *И. С.*)»²⁶⁹ – очень похоже на неоднократно упоминаемые Волошиным центростремительные и центробежные силы²⁷⁰, столкновение которых художник в лучших своих картинах сумел показать. Конечно, определения исследователя начала века менее конкретны, и Михайлов чуть далее уточняет: «<...> это вносило в реализм Сурикова противостоящие ему элементы идеализма. Благодаря этому исторические коллизии выступают у него не столько в их реальном социально-политическом значении, сколько как акты вечной, трагической борьбы двух сторон национального характера»²⁷¹. Конечно, в дальнейшем чуть ли не главной задачей искусствоведов станет доказательство того, что в картинах Сурикова нет ничего реакционного, а значит, нет

²⁶⁷ Кратко этот факт упоминает Москалюк (Суриков и русское искусство начала XX в. С. 16), не давая, однако, никаких объяснений.

²⁶⁸ Евдокимов И. В. Василий Суриков. С. 127.

²⁶⁹ Михайлов А. И. В. И. Суриков. С. 14–15.

²⁷⁰ Волошин М. А. Суриков. С. 73, 163.

²⁷¹ Михайлов А. И. В. И. Суриков. С. 32.

и столкновения двух сил, как нет противоречий. Ибо «Источник силы русской культуры, русского искусства и, в частности, творчества великого русского художника В. И. Сурикова – не отсталость, а борьба против отсталости»²⁷².

На момент выхода книги Михайлова позволялось еще и В. М. Васнецова называть реакционным художником²⁷³, и о Стасове отзываться следующим образом: «Глава и властитель художественной критики В. В. Стасов, яростный пропагандист “национального начала” в русском искусстве <...> – чистейший националист, славянофил, поклонник всего русского <...>»²⁷⁴ И с поздними картинами Сурикова тогда все было более или менее ясно: они реакционны²⁷⁵. Следует вывод: «Так эпоха реакции погубила наряду с Репиным второго крупнейшего русского художника»²⁷⁶.

Можно заметить, что две монографии о Сурикове столь тесно переплетаются, что цитаты из них буквально перетекают одна в другую. Более того, цитаты до того красноречивы, что возникает соблазн обойтись без комментариев. К примеру: «Если в первом периоде героями Сурикова были массы и личности, поставленные в противоречие с господствующей системой, борющиеся с ней, и именно из этой борьбы социальных сил вырастали трагические коллизии его полотен, то теперь он делает героем массы и вождей, осуществляющих волю господствующего класса и царизма, завоевывающих им новые колонии <...> или борющиеся против войск революционной Франции <...>»²⁷⁷ О вождях: «Суворов дан несколько карикатурно, в духе того традиционного образа вождя-чудака, владевшего сердцами своих “солдатушек”, который культивировался официальной историографией»²⁷⁸. Очень скоро тон поменяется: «Это не полководец, направляющий армии мановением руки. Это вождь, облеченный доверием армии, вождь, которому верит каждый солдат»²⁷⁹, ведь в стране вскоре появится новый генералиссимус...

²⁷² *Замошкин А. И.* Мировое значение творчества В. И. Сурикова // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения. С. 58–59.

²⁷³ См.: *Михайлов А. И.* В. И. Суриков. С. 5.

²⁷⁴ *Евдокимов И. В.* Василий Суриков. С. 61.

²⁷⁵ Ср.: «В наше время об этих произведениях со стороны их содержания ничего нельзя сказать другого, как то, что они реакционны, что в них заложена империалистическая идея» (Там же. С. 151).

²⁷⁶ *Михайлов А. И.* В. И. Суриков. С. 29.

²⁷⁷ Там же. С. 20–21. Ср.: «Художник масс становится художником героизированной личности» (Там же. С. 24).

²⁷⁸ Там же.

²⁷⁹ *Машиковцев Н. Г.* Творческий метод В. И. Сурикова // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения. С. 92.

Еще цитаты. «<...> Суриков устраняет в окончательном варианте всякий намек на страдания солдатской массы, он покрывает все смехом и улыбками, он показывает переход через Альпы, как легкую прогулку чудо-богатырей, которым все нипочем: и горы, и снег, и чужая, неприветливая страна. Именно такие солдаты, готовые по знаку своего вождя лезть в огонь и воду, чтобы добыть новые земли, и нужны были российскому царизму и российской буржуазии»²⁸⁰. «<...> Суриков искажает, с точки зрения националистического шовинизма, реальную действительность, давая вместо гибнущей в Альпах солдатской массы, идеализированные образы чудо-богатырей»²⁸¹. Но и в следующую эпоху другой автор еще считает нужным задать вопрос, постановка которого в дальнейшем тоже станет, наверное, нежелательной: «Невольно приходило в голову, приходит и сейчас, а для чего, собственно говоря, поход Суворова в Италию был сделан?»²⁸²

Данный ответ весьма расплывчат и неопределен. Куда важнее для 1940-х гг. было отстоять достоинства «Ермака», о котором социологи почти ничего не пишут, похоже, главным их врагом был «Суворов». Евдокимов во втором издании своей монографии словно извинялся, используя безличные формулировки. «Он казался “придворным полководцем”, которого правительство “загримировало” под “народного героя” <...>»²⁸³ Но похожие рассуждения приведены им и по поводу Ермака: «Художника заподозрили в прославлении “легендарных” казачьих подвигов с “разбойничьим” атаманом во главе»²⁸⁴. Но кто заподозрил и кому казался?

Итак, для ученых, творивших в 1930-е гг., по крайней мере, в первую их половину, было ясно: «Суриков создал вещь официозную, но ложную и надуманную в самой своей основе; он становился в первые ряды националистического искусства, но бесповоротно губил себя как художник»²⁸⁵. Более того, «<...> никакой трагедийности, никакой подлинной героики Суриков уже не смог здесь дать»²⁸⁶. Одним словом, в «Суворова» «<...> талант Сурикова <...> показывает такое крутое падение, после которого Суриков уже не смог подняться»²⁸⁷, причем возникает непреднамеренная, наверное, корреляция с основным

²⁸⁰ Михайлов А. И. В. И. Суриков. С. 24.

²⁸¹ Там же. С. 32.

²⁸² Щекотов Н. М. Картины В. И. Сурикова. С. 95.

²⁸³ Евдокимов И. В. Суриков. С. 160.

²⁸⁴ Там же. С. 152.

²⁸⁵ Михайлов А. И. В. И. Суриков. С. 24.

²⁸⁶ Там же. С. 24.

²⁸⁷ Там же. С. 23.

мотивом самой картины, с падением в пропасть суворовского войска.

Но с социологической точки зрения Суриков был обречен с самого начала, ведь он, как и большинство людей, не мог возвыситься над интересами своего класса. «Какую же общественную группу он представлял? Анализ его картин позволяет определить и найти это место. Суриков чрезвычайно противоречив, сложен, ему свойственны крутые повороты в общественных симпатиях и антипатиях, но все же основное в его личности почти неизменно является сердцевиной его классовых пристрастий. Суриков был и остался до конца своих дней представителем кондового, скопидомного казачества²⁸⁸, которому в известные моменты любо бунтарство против сильно наседающей “царевой” в прошлом и казарменно-бюрократической власти в настоящем. Суриков – поэт и охранитель старины <...> Это кондовое “вольнодумие”, культ энергичной, спянной казацкой ватаги он переносит в условия всякого бунтарства низов против верхов»²⁸⁹.

Все же остается не до конца понятно, чем, с точки зрения социологов, плох «Разин». Допустим, Суриков создал две официозные картины, воспевающие «хищнические завоевания» царизма. Однако как в теорию Волошина о «женской стихии», от которой Суриков якобы в поздний свой период далек, не вписывается картина «Посещение царевны женского монастыря», так и эта картина должна была бы рассматриваться социологами как возвращение блудного живописца в лоно правильной идеологии, как его покаяние перед «революционным движением». Тем не менее, все они оказываются во власти прежних представлений о катастрофической неудаче поздних полотен Сурикова, пускай формулировка, данная Волошиным, им и не была известна: «И Ермак, и Суворов сплавлены с другими персонажами картин молнией переживаемого патетического момента. Для Стеньки же его окружение только живописная околичность, характеризующая его личность, иллюстрирующая его легенду, и только <...>»²⁹⁰

Герой против народных масс? Что ж, вслед за публикой, над которой иронизировал Суриков, Михайлов, к примеру,

²⁸⁸ Ср. во втором издании: «Суриковская “заимка с покосами” определяла, может быть, помимо воли художника, все его духовное бытие» (*Евдокимов И. В. Суриков. С. 9*). Неужели все?

²⁸⁹ *Евдокимов И. В. Василий Суриков. С. 47. Ср.: «атмосфера непрерывного бунта», царившая в Красноярске (Котова Е. Творческий путь Сурикова // Искусство. 1937. № 3. С. 1).*

²⁹⁰ *Волошин М. А. Суриков. С. 176.*

тоже желал бы, чтобы на картине была княжна, при этом он ссылается на ранний эскиз, где был дан сам момент утопления, т. е. торжество чувства долга над всеми иными чувствами, более того, победа коллективного интереса над индивидуальным (едва ли создатели легенды имели в виду такую трактовку): «<...> первоначальный эскиз показывает, что при наличии княжны можно было создать необходимую драматическую напряженность, совсем не впадая в обывательскую трактовку эпизода»²⁹¹. Автор критикует отсутствие в картине действия; Разин здесь, по выражению Москалюка, не «бунташный», а думающий²⁹². «В окончательном варианте картины раздумье Разина дано уже как чисто личностный момент: Разин – больше не олицетворение социальной стихии, но романтично-лирический герой, для которого личное перекрывает общественное. Отсюда и безучастность его окружения»²⁹³.

Евдокимов, в свою очередь, пытается понять мотивы художника. «Возможно ли было в то жестокое и охранительное от всякой свободной мысли царское время представить Разина и Пугачева победителями, изобразить великую ярость народа, которую воплощали эти любимцы художника? Безусловно, нет. Опять предстояло показывать “развязки”. Сурикову приходилось волей-неволей сажать Пугачева в клетку, а Степана Разина выпустить бездейственного и задумчивого <...> полулежачая поза, ленивая, странная для такого огневого и пламенного народного защитника <...>»²⁹⁴ Замечательное объяснение тяги Сурикова к *развязкам!*

В дальнейшем всем этим свойствам картины подыщут положительную трактовку, примерно такую: Суриков «отказывается от внешнего конфликта и сосредотачивается на внутренних переживаниях человека»²⁹⁵. Или такую: картина «Степан Разин», «посвященная грандиозной крестьянской войне и ее вождю, есть продолжение “Стрельцов” и “Ермака”, ибо здесь мысль о творческой силе народа, вершившего историю страны, нашла свое предельное выражение <...> В “Разине” есть размах эпической поэмы»²⁹⁶. Главное же, что «не разбитая

²⁹¹ Михайлов А. И. В. И. Суриков. С. 26.

²⁹² Я бы сказал, «грустящий», вызывающий ассоциации с образами меланхолии в северном искусстве, как их трактует на примере, в частности, «Иоанна Крестителя в пустыне» Гертгена тот Синт’Янса (Картинная галерея, Берлин) Стшиговски (См.: *Strzygowski J. Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst. S. 158*).

²⁹³ Михайлов А. И. В. И. Суриков. С. 27.

²⁹⁴ Евдокимов И. В. Суриков. С. 156.

²⁹⁵ Москалюк М. В. Суриков и русское искусство начала XX в. С. 28.

²⁹⁶ Верещагина А. Г. Художник. Время. История. С. 89.

мечта тревожит Разина, а владеет им большая дума, большая мысль»²⁹⁷.

Поистине поворотным моментом в деле оправдания позднего Сурикова стал 1937 г. Помимо возможных аллюзий из сферы политики, это год большой выставки картин художника. Предыдущая выставка²⁹⁸ (десятью годами ранее), правда, таких изменений в отношении к нему не принесла, так что сам факт юбилея способен объяснить далеко не все. И все же не случайно было сказано, что именно возможность увидеть сразу много произведений Сурикова открыла глаза на прежде недооцененные стороны его деятельности²⁹⁹. Замечу, что автор начала века – Маковский³⁰⁰, напротив, утверждал, что после «Разина» и ранние картины Сурикова уже не кажутся столь безупречными, что картина эта как бы бросает тень на них, точнее открывает глаза любителям искусства, ставя перед ними вопрос, а был ли Суриков вообще, в смысле: существовал ли он как великий художник?

В специальном номере журнала «Искусство», посвященном живописцу, как и во вступительной статье к каталогу выставки, созданной Кеменовым, отстаивается новый взгляд на творчество Сурикова. «<...> Как раз в последних-то, в “непризнанных” его произведениях мы и находим еще новые ценности, необычайно важные для нас, для нашего советского искусства»³⁰¹. Впрочем, весьма симптоматично, что Щекотов – один из авторов журнала «Искусство» – не выполняет данного в начале статьи обещания воздать должное позднему периоду живописца, и его повествование об этих картинах предельно кратко, даже скомкано, как если бы статья была окончена второпях. Автор подробно анализирует ранние полотна, попытку же реабилитировать поздние помещает в раздел «Заключительные примечания».

²⁹⁷ *Машковцев Н. Г.* Творческий метод В. И. Сурикова // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения. С. 93.

²⁹⁸ См.: Выставка художественных произведений В. И. Сурикова. (1848–1916). М., 1927.

²⁹⁹ См.: *Щекотов Н. М.* К истории создания художественного образа у В. И. Сурикова. С. 15.

³⁰⁰ *Маковский С. К.* Силуэты русских художников. С. 152.

³⁰¹ *Щекотов Н. М.* К истории создания художественного образа у В. И. Сурикова. С. 16. Ср.: «<...> этюды (к картине “Разин”. – И. С.) <...> окончательно опровергли легенду, что будто бы последние годы творчества Сурикова шло к упадку» (*Машковцев Н. Г.* Творческий метод В. И. Сурикова // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения. С. 92).

Но ведь и Кеменову в его труде не удастся перешагнуть традиционную границу, отделяющую «хорошего» Сурикова от «плохого»! Если бы к подробному рассмотрению истории создания первых трех картин было добавлено столь же монументальное сочинение о последующих трех или четырех (что заявлено во вступлении к первому тому, оставшемся, однако, единственным³⁰²), традиционно негативное отношение к поздним картинам было бы, по крайней мере в рамках определенной идеологии, успешно преодолено. Но словно злой рок преследовал исследователей...

Кеменов в 1937 г. тоже вступает за поздние картины художника, в числе прочего говоря о «Разине»: «Это замечательное произведение долго подвергалось охаиванию со стороны вульгаризаторской критики»³⁰³. Но основная задача этого текста в другом. Не полемика с «вульгаризаторами» XX в., но гораздо более тонкие и осмысленные возражения тем критикам века XIX, кто, начиная со Стасова, не понимал всей глубины Сурикова. Здесь Кеменов неожиданно сближается с Бенуа, противопоставлявшего Сурикова направленной (тенденциозной) живописи передвижников³⁰⁴. Для Кеменова же это народническая идеология, которой Суриков противостоял. «Уже Репин стремился отойти от народнических ноток и в широких исторических полотнах добивался большей объективности путем тщательного психологического обоснования поступков каждого персонажа (Софья, Грозный, Запорожцы)»³⁰⁵. И далее: «Суриков пошел гораздо дальше. Он понял, что для правильного понимания исторических событий одной психологии недостаточно. В самом выборе сюжета нужно уйти от банального взгляда на историю как на собрание эффектных эпизодов из личной жизни великих людей <...>»³⁰⁶

Текст этот требует развернутого цитирования. «<...> Художник свою задачу видит не в личном соболезновании стра-

³⁰² Кеменов В. С. В. И. Суриков: Историческая живопись. С. 9. Примечательно, что автор говорит здесь о втором томе в настоящем времени, т. е. как об уже написанном.

³⁰³ Василий Иванович Суриков (Каталог выставки). С. 9. Ср.: «Едва ли какая-либо другая картина была так плохо понята и так плохо оценена критиками, как “Разин”, и даже до последнего времени раздавались голоса о том, что это неудачная картина Сурикова, что он изобразил Разина в тот момент, когда тот <...> предаётся печали, сознавая неудачу своего дела <...>» (*Машковцев Н. Г. Творческий метод В. И. Сурикова // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения. С. 93*).

³⁰⁴ Бенуа А. Н. История русской живописи в XX в. С. 325 и далее.

³⁰⁵ Василий Иванович Суриков (Каталог выставки). С. 4.

³⁰⁶ Там же.

даниям масс и не в оправдании или осуждении от своего имени деятелей прошлого; народ сам выразит свое активное отношение к событиям истории, сам осветит подлинный характер исторических деятелей. Художник должен лишь уметь слиться целиком с народом, жить его жизнью, чувствовать его чувствами, видеть его глазами. В этом единственный залог правильного понимания истории, в этом же единственный ключ к правильному пониманию современности» (разрядка автора). «Слияние с народом» – чем вам не аналог мистического опыта, о котором говорил когда-то Маковский³⁰⁷? «<...> Суриков обращается к истории не затем, чтобы поучать, а чтобы учиться, не затем, чтобы произносить свои приговоры, а затем, чтобы прислушиваться к мыслям и чувствам народа <...> постичь характер самых исторических сил, их борьбы и развития. И тогда не мнение художника, а эта художественная истина, убедительная, как сама жизнь, будет осуждать и оправдывать, карать и миловать»³⁰⁸.

Вот, оказывается, где секрет «победы над временем», осуществленной художником. Ведь «у картин Сурикова зрители об авторе просто забывают, так как с первого взгляда оказываются захваченными ходом самих событий, становятся как бы их соучастниками, сливаются воедино с действующими лицами, проникаются их страстями и пафосом, на время забывая о том, что они – зрители <...>»³⁰⁹

По существу, Кеменов возражает тем, кто вслед за анонимным (?) критиком «Московских ведомостей» 1881 г. писал: «Для художника нет выбора. Его историческое лицо должно быть хорошо или дурно, право или неправо, велико или низменно <...>»³¹⁰ Т. е. злодей должен быть, как у Брюллова, действительно гнусен, а жертва вызывать сильнейшее сочувствие. Это и породило тот театр исторического жанра, которому Суриков противостоял – как мы смогли увидеть – отнюдь не в одиночку. И Кеменов совершенно справедливо, хотя и отличным от предложенного мною способом, показывает, как Суриков пришел к *двусмысленности* (опять же такого слова у Кеменова, конечно, нет и быть не может), заставляя крити-

³⁰⁷ См.: Маковский С. К. Силуэты русских художников. С. 152–153.

³⁰⁸ Василий Иванович Суриков (Каталог выставки). С. 5. Разрядка автора. Ср.: «Суриков не судья истории – он ее поэт» (Я. А. Тепин). Цит. по: В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 202.

³⁰⁹ Василий Иванович Суриков (Каталог выставки). С. 5.

³¹⁰ Цит. по: Гольдштейн С. Н. Произведения Сурикова в оценке современной ему критики // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения. С. 146.

ков недоумевать и вопрошать художника, на чьей он стороне. «Кто станет отыскивать в картинах Сурикова просветительское поучение, тот ничего не поймет в их действительном содержании и только запутается в бесплодных поисках, кого осуждает автор: Петра или стрельцов, Ермака или Кучума, Меншикова или Остермана»³¹¹. Увы, отыскивать станут затем многие, и прежде всего сам автор этих строк...

Еще недавно и Евдокимов задавался вопросом: «С кем же был Суриков в первой своей картине?» И без особого труда отвечал на него: «Конечно, он был со стрельцами и против Петра <...> Это очень типично для психологии казака-кондoviка, сводящего счеты с противником через два столетия»³¹². Кеменов, хотя и не прямо, но возражает ему: «Содержание картины Сурикова не в моральном осуждении Петра, а в гораздо более глубокой идее, в осуждении того хода истории, при котором неизбежные исторические преобразования совершаются ценой трагической гибели многих тысяч народных жизней»³¹³. То же и с Меншиковым. Вот мнение «вульгаризатора» Евдокимова: «В этой картине продолжается спор Сурикова с Петром. Как будто художник злорадствует, что Петр, победив близких Сурикову стрельцов, воспитал подобных Меншикову коршунов. Это точно злая издевка над результатами работ Петра. И не менее злая радость, что коршун побежден, раздавлен, посажен в клетку <...> Суриков охотно посадил бы в клетку самого Петра, не противоречь это исторической правде»³¹⁴. (В клетку, как мы увидим, Суриков посадил Пугачева.) Ответ Кеменова уже по используемой лексике заставляет предположить, что именно оценка Евдокимова подвигла его на формулирование собственного отношения к содержанию картины: «Не плоское морализирование над “хищником”, попавшим “в клетку”, а глубокая мысль о судьбах исторических деятелей, подобных Меншикову, содержится в этой картине». И далее: «<...> ссылка Меншикова была результатом междоусобной борьбы дворянских клик, а не торжеством “справедливости”, завершившейся победой Остермана»³¹⁵.

Такая умеренная позиция уже в скором времени будет самим автором пересмотрена. И тогда окажется, что Суриков все-таки занимал определенную сторону, причем, согласно Кеменову, безусловно правильную. Случится это после войны,

³¹¹ Василий Иванович Суриков (Каталог выставки). С. 5.

³¹² Евдокимов И. В. Василий Суриков. С. 65.

³¹³ Василий Иванович Суриков (Каталог выставки). С. 7.

³¹⁴ Евдокимов И. В. Василий Суриков. С. 66.

³¹⁵ Василий Иванович Суриков (Каталог выставки). С. 7.

в канун борьбы с космополитизмом³¹⁶, когда отмечали столетие со дня рождения художника.

Вот что произойдет тогда с оценкой противостояния Меншикова и Остермана. «Прошло двести лет (речь о времени Сурикова. – И. С.), а внутри страны все еще продолжалось онемечивание России. Начало этого бедствия восходит еще к эпохе Петра, который, открыв ворота в Европу, напустил в эти ворота слишком много иностранцев, дал им слишком большие льготы перед русскими, предоставил им важнейшие должности в государстве, чем серьезно затормозил создание русских кадров <...>»³¹⁷ Потому-то в картине Сурикова Меншиков переживает вовсе не унижительность своего положения, тяжесть падения, скоротечность земной славы, превратности судьбы и т. п. Нет, тягостные думы его не о себе, о родине. «Напряженная мысль Меншикова <...> о судьбах России, где на престоле – капризный мальчик, игрушка в руках иностранных интриганов, которых он же сам, Меншиков, напустил вместе с Петром»³¹⁸.

При этом местами Кеменов переходит все границы. Так, хотя нам ничего не известно о замысле картины, посвященной убийству Павла I, кроме того, что такой замысел у Сурикова был, эту несостоявшуюся работу ученый живописует довольно ярко: «А входящими должны были быть изображены рослые, красивые русские гвардейцы, решившие покончить с беспрерывными оскорблениями национального достоинства

³¹⁶ Интересно, что важную роль на архитектуроведческом фронте в этой борьбе будет играть тот самый Михайлов (См.: Михайлов А. И. Иван Старов и русская классическая архитектура XIX–XX вв. // Белехов Н., Петров А. Иван Старов (Материалы к изучению творчества.) М., 1950. С. 3–16; Михайлов А. И. Национальный характер русской архитектуры XVIII и начала XIX в. // Русская архитектура (Доклады, прочитанные в связи с декадником по русской архитектуре в Москве в апреле 1939 г.). М., 1940. С. 70–92), о суриковской монографии которого Кеменов выскажется тогда предельно ясно: «Эти строки вызывают законное отвращение советских читателей» (Кеменов В. С. Творчество В. И. Сурикова // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения. Прим. 1 на с. 36).

³¹⁷ Кеменов В. С. Творчество В. И. Сурикова. С. 33.

³¹⁸ Там же. С. 39. При всем том в разгар войны Щекотов умудрился как-то обойти вниманием вопрос, жертвой людей какой национальности пал Меншиков (Щекотов Н. М. Картины В. И. Сурикова. С. 43). Ср.: «Какую же свою заветную мысль выразил Суриков в картине “Меншиков в Березове”? Конечно, мысль о Петре и его роли в истории русского народа» (Там же. С. 61).

онемеченным императором». Что ж, откровенная ксенофобия проходит красной нитью через все последующее творчество ученого. Так, он напоминает нам, что Суворов, подобно Ломоносову, боролся с немецким засильем³¹⁹, а в его основной монографии и заказчик цикла гравюр, посвященных Петру I, М. К. Сидоров³²⁰, и учитель Сурикова – П. П. Чистяков³²¹ тоже озабочены опасностью чуждых влияний, и Суриков, не оставивший высказываний такого рода (если не считать карикатуры на немецкого капиталиста), по всей видимости, тоже. Что было плохо в 1930-е (хищнические завоевания), то стало горячо приветствоваться в этот новый исторический период, подготовив тем самым окончательную реабилитацию поздних картин Сурикова.

Кеменов дает также развернутое оправдание «превентивного» похода Ермака против татар, вечно досаждавших русским³²². В этом его несколько опережает Щекотов, повторяю, опубликовавший свою книгу в годы войны, но в качестве главного врага представившего там именно этих прежних восточных соседей, на которых и пошел Ермак. «Рассматривать надо эту картину не как изображение лихого подвига казацкой ватаги, а как образное выражение богатырской силы русского народа»³²³. И далее: «Суриковские казаки, приспешники Ермака – не анархически вольнолюбивое рыцарское товарищество, ищущее случая, где только возможно, развернуть свою удаль, нет – это вооруженный народ, за землю свою борющийся <...>»³²⁴ Более того, в этих войнах «выражена поразительная строгость характера»³²⁵ (этим, в частности, объясняется однообразие в лицах).

Когда-то картину похвалил Репин³²⁶ (в некрологе которого для других произведений Сурикова хороших слов не нашлось), выделял ее и Бенуа. «Были и такие, кто находил <...> Суриков говорит за хорошее дело: громить тиранию и суеверие. Последних, разумеется, очень смутила “Сибирь”»³²⁷. К «по-

³¹⁹ Кеменов В. С. Творчество В. И. Сурикова // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения. С. 33.

³²⁰ Кеменов В. С. В. И. Суриков: Историческая живопись. С. 45–46.

³²¹ Чистяков: «Космополитизм <...> есть мерзость <...>» Цит. по: Кеменов В. С. В. И. Суриков: Историческая живопись. С. 60.

³²² Кеменов В. С. Творчество В. И. Сурикова // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения. С. 46.

³²³ Щекотов Н. М. Картины В. И. Сурикова. С. 74.

³²⁴ Там же. С. 84.

³²⁵ Там же. С. 88.

³²⁶ См.: В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 226.

³²⁷ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 334.

следним» можно отнести Евдокимова с Михайловым (впрочем, речь здесь должна идти не об удивлении, скорее о разочаровании) и, как мы увидим далее, современного исследователя – Алленова. Вот что говорили об этой картине социологи: «<...> перед Суриковым здесь стояла <...> задача: показать героизм передового отряда русских колонизаторов как нечто стоящее выше социальной борьбы, как нечто абсолютно гармоничное, переключаящее все социальные страсти на одну цель: победы над врагом»³²⁸. Что ж, задача эта была выполнена только где-то к сороковым годам XX в.

Итак, поход Ермака исторически оправдан. Суриков показал нам «<...> неодолимых в своем порыве казаков, воодушевленных идеей борьбы с опасностью татарского нашествия на Русь <...>»³²⁹ Была ли такая опасность в XVI в. – оставим разбираться историкам, здесь же имеет место скорее пропагандистский штамп, в котором бессмысленно искать какую-то логику. Проявляя исключительную зоркость, Кеменов призывает разграничить в массе противника, скопившейся на том берегу, злонамеренных татар и одураченных теми остяков³³⁰, не понимающих, что русская колонизация для них благо. «В лицах татар сверкает яростная злоба. Татарин прекрасно знает, что такое русский воин»³³¹.

Еще одна курьезная деталь – отношение к религиозной составляющей этой картины, ведь казакам под знаменем с Нерукотворным Образом противостоит заметный среди кучумова войска шаман. В 1930-е было важно подчеркнуть, что речь идет не о крестоносцах, и ради этого один из авторов ссылается на то, что Ермак сам обращался за советом к шаману (т. е. был не вполне христианином)³³². И Кеменов высказался тогда довольно определенно: «Развивающиеся у Ермака хоругви с бессмысленным ликом “спаса” (Sic) – как и шаман в татарских войсках – дополняют картину этой бойни»³³³. Речь все-таки идет о *бойне*, как определяли ее и Репин с Бенуа. Необходимое исправление внесет Щекотов («<...> душа подвига,

³²⁸ Михайлов А. И. В. И. Суриков. С. 23. Евдокимов еще и в 1940 г. говорил о казачьей армии, залившей кровью Сибирь (см. выше).

³²⁹ Верецагина А. Г. Художник. Время. История. С. 85. Написано много лет спустя после юбилея!

³³⁰ О том же: Машковцев Н. Г. Творческий метод В. И. Сурикова // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения. С. 92.

³³¹ Кеменов В. С. Творчество В. И. Сурикова // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения. С. 49.

³³² Турунов А. Как создавалась картина «Покорение Сибири Ермаком» // Искусство. 1937. № 3. С. 104.

³³³ Василий Иванович Суриков (Каталог выставки). С. 9.

знаменами святыми осененная»³³⁴), а спустя три десятилетия этот же момент получит определенно иную интерпретацию. «Казаки сражаются под знаменем, которое овеяно многовековой борьбой русских против татарского ига <...> Суриков, написав знамя, допустил историческую неточность, но зато усилил патриотическое звучание подвига Ермака и его дружины»³³⁵. (Об исторических неточностях мы еще поговорим.)

В период, последовавший за написанием Кеменовым главной книги о Сурикове, закрепившей все отмеченные выше тенденции послевоенного времени, появилось, по существу, лишь два сравнительно небольших исследования, одно из них (более новое) исполняет данное еще Щекотовым, но не выполненное ни им, ни Кеменовым обещание рассказать о позднем периоде в творчестве художника как о самостоятельном явлении³³⁶. Несравнимо интереснее, однако, текст Алленова, представляющий собой отчасти возвращение к концепции первой половины XX в., для которой наследие Сурикова было отнюдь не однородным и поздние картины все же несопоставимы с ранними. Стало быть, имеет место хотя бы и единичный случай возврата к схеме *крещендо-диминуэндо*. Рассмотрим его подробнее.

В критическом фокусе автора находятся две картины Сурикова: «Ермак» и «Суворов». «Нужно очень не любить искусство вообще и Сурикова, в частности, чтобы не увидеть в происходящем одну из самых значительных катастроф в истории творческого интеллекта»³³⁷ – так характеризует Алленов два этих полотна, а заодно косвенно и своих непосредственных предшественников (опять же не называя имен!). Совершенно не случайно оба произведения находятся в бывшей столице – официальном Петербурге, в созданном по велению императора музее, тогда как первые три полотна принадлежат более демократичной Третьяковской галерее в Москве, отмечает (москвич) Алленов. «Суворов», правда, был изначально куплен для новооткрытого музея полководца, но тем хуже, он словно бы и написан для восприятия *строем* (вспоминается анекдот о солдатах перед картиной³³⁸). Третьяков, правда, не купил Ермака не потому, что его возмутила «катастрофа творческого интеллекта» либо подействовало общее *негативное отноше-*

³³⁴ Щекотов Н. М. Картины В. И. Сурикова. С. 90.

³³⁵ Верецагина А. Г. Художник. Время. История. Прим. 26 на с. 126.

³³⁶ См.: Москалюк М. В. Суриков и русское искусство начала XX в.

³³⁷ Алленов М. М. В. Суриков. С. 80.

³³⁸ В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 257.

ние к этой картине (Кеменов, увы, не успел представить нам детальное исследование рецепции полотна), но по вполне прозаической причине – императорский музей предложил за нее более высокую цену³³⁹.

Далее, «Разин», для которого Алленов не делает исключения, т. е. не считает, что на этом этапе нечто в художнике принципиальным образом изменилось, поступил в ГРМ уже после революции, до того находился в частном собрании³⁴⁰, а последняя историческая работа Сурикова, «Посещение царевной», вновь нарушает стройность придуманного исследователем сюжета, так как выставлена в Москве. И, как когда-то Волошин и Бенуа, Алленов обходит ее молчанием. Столь же неубедительна другая идея автора, основанная на отнюдь не новом утверждении, что высочайший триумф «Боярыни Морозовой» был предопределен заграничной поездкой художника.

Впрочем, Алленов достаточно оригинален в развитии этой мысли. Он отвергает другое распространенное представление о будто бы чудесном источнике вдохновения, каковым была для художника его малая родина – Сибирь, к ней он якобы припадал, как Антей к земле, всякий раз, когда нуждался в поддержке и защите³⁴¹. В частности, после смерти жены тяжелый душевный кризис удалось преодолеть только благодаря поездке в Красноярск. Но сказал ведь Волошин: художник «ослеп, а не прозрел». На что намекает и Алленов, ведь результатом поездки стало спорное «Покорение Сибири Ермаком», тогда как из Европы он привез гениальную «Морозову». В этом проявляется, конечно, западничество автора, желание защитить художника от подозрений в реакционности: якобы в начале творческого пути тот придерживался вполне либеральных взглядов.

Напомню, что Репин, напротив, в своем некрологе, упомянув факт заграничной поездки Сурикова, посчитал нужным заявить: «И вот на нем, как на самобытном художнике – русском, национальном, – с особой ясностью видно, что посылки за границу вредны для исключительных художественных дарований»³⁴². Доказательства? Их нет. Критика тут же переводится на других, правда, не называемых художников

³³⁹ См.: *Щекотов Н. М.* Картины В. И. Сурикова. С. 81.

³⁴⁰ В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. Прим. 4 на с. 342.

³⁴¹ Ср.: *Евдокимов И. В.* Суриков. С. 136. Не отсюда ли и легенда, что перед завершением своей главной картины Суриков посетил малую родину (что фактически неверно – см.: *Кеменов В. С.* В. И. Суриков: Историческая живопись. С. 498)?

³⁴² В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 226.

(т. е. выходит, что *видно на них*, а не на Сурикове). Однако несколькими строками далее Репин хвалит именно «Ермака», а не «Морозову». Для Алленова позитивное влияние заграничных впечатлений на русского художника бесспорно – почему тогда не идет ему на пользу вторая поездка в 1910-е гг.? Москалюк, к примеру, уделяет некоторое внимание заграничным, прежде всего испанским эскизам, отмечая их свежесть и новизну³⁴³. Если когда-то встреча с Европой помогла Сурикову найти себя, почему тот же механизм не сработал во второй раз?

Примечательно еще вот какое суждение Алленова: «Боярыня Морозова» «была выдающаяся творческая победа, художественный триумф – и Суриков проникся победоносным, триумфальным пафосом и начал изображать победоносные деяния», оттого трагическое начало покинуло его картины. По такому принципу тоже можно поделить творчество художника на два периода. «В первом изображается ситуация поражения, во втором – торжества. В первом – в объективе художественного внимания побежденные, во втором – победители. Трилогия московских картин <...> проникнута трагедийным пафосом»³⁴⁴. «Но отсюда (из изображения победоносных деяний. – И. С.) вытекает в конце концов тенденция утери самой трагедийности, превращающейся или во внешний героизм или в измельченную жанровость»³⁴⁵. Примером чего может служить в таком случае «Разин» – внешнего героизма или измельченной жанровости? Или же – если следовать логике Алленова – выходит, что заметная неудача двух «победоносных» картин заставила художника «призадуматься», вследствие чего дальнейшие картины проникаются, напротив, пораженческими настроениями? (Да разве столь однозначна победа Ермака и Суворова, не Пиррова ли она, в самом деле?)

Вообще непонятно, чем плох, с точки зрения осуждаемого Алленовым великодержавного шовинизма, «Разин» (допустим, «Царевну» ко все тому же официозу отнести несложно), если, конечно, не допускать, что Суриков намеренно изобразил народного вождя слабым и безвольным, задумавшимся о бессмысленности своей борьбы. Москалюк найдет затем немало

³⁴³ Москалюк М. В. Суриков и русское искусство начала XX в. С. 66–67.

³⁴⁴ Алленов М. М. Василий Суриков. С. 79. Я. А. Тепин употребил словосочетание «трилогия страдания» (В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 201). Если в первых трех полотнах он увидел «страдальческий драматизм», то к следующей трилогии, по его мнению, могло подойти определение «победный героизм». Для трех последних картин такой простой формулировки он подобрать не смог, говорил о «мечтах о минувшем, грустных образах», находил там «нечто лирическое» и т. д. (Там же. С. 190).

³⁴⁵ Михайлов А. И. В. И. Суриков. С. 23.

восторженных слов, посвященных именно этому мотиву погруженности в себя одинокого героя. Например, так: «Внутренняя напряженность и сила личности Степана переданы в этих произведениях столь ярко, что образ принимает чуть ли не символическое звучание, олицетворяя характерные для рубежной эпохи раздумья о судьбах России»³⁴⁶. (Вспомним, что Меншиков у Кеменова тоже думает о судьбах страны...) Современный автор сосредотачивает внимание именно на поздних работах художника, начиная с «Разина», речь в его книге идет о XX столетии. Думаю, позиция Алленова останется единственным фактом, ибо в ней содержится явно несвоевременное сомнение в достоинствах каких-либо общепризнанных шедевров русского искусства.

Следовательно, представление о творчестве Сурикова как постоянном и неуклонном крещендо будет только укрепляться, в том числе и посредством сближения его поздних произведений с авангардом (хотя бы с импрессионизмом³⁴⁷). Таким образом, количество шедевров Сурикова – как когда-то Федотова – за почти сто лет, прошедших с момента смерти художника, возросло от трех до шести или даже более. «Посещение царевной» еще не заняло достойного этого произведения места, так как картина слишком долго замалчивалась исследователями и никакой, ни позитивной, ни негативной, мифологии у нее пока нет. Но будущее сможет, наверное, исправить и этот недостаток. Таков итог многолетнего изучения творчества художника – дурная слава поздних картин Сурикова в общем и целом усилиями исследователей успешно преодолена.

«В <...> исторических картинах центральные действующие лица, стоящие в фокусе картины, исчерпывают внимание зрителя, ибо вокруг этого центра находящаяся периферия бессодержательна. Суриков оставляет зрителя свободным. В его картинах нет навязанного, определенного художником центра. Взгляд легко переходит от одной части картины к другой, и, предвидя этот путь, художник неустанно выдвигает новые и новые и при том равноценные объекты. Ни с чем не сравнима эта насыщенность, наполненность суриковских картин <...>»³⁴⁸

³⁴⁶ Москалюк М. В. Суриков и русское искусство начала XX в. С. 28.

³⁴⁷ О «разлагающем влиянии импрессионизма» на поздние картины Сурикова говорил когда-то социолог Михайлов (Михайлов А. И. В. И. Суриков. С. 27).

³⁴⁸ Машковцев Н. Г. Тематика Сурикова // Выставка художественных произведений В. И. Сурикова. С. 23.

Кажется оправданным обратить теперь внимание на те формальные свойства картин Сурикова, которые можно назвать его *маккией*. Ведь ссылки на «ворону на снегу» как основной источник вдохновения художника – как бы ни относились различные исследователи к историям такого рода³⁴⁹ – стали уже частью личной мифологии Сурикова. И мне подобные сюжеты представляются исключительно интересными, потому я и попытаюсь ответить теперь на вопрос, едва ли уместный в отношении многих других живописцев: как можно охарактеризовать *маккию* уже не отдельной картины (тем более что не во всех случаях можно установить, что за откровение приготовило их появление), но всего творчества, по крайней мере, нечто такое, что подходит ко всем главным творениям? Идея «насыщенности и наполненности» (равно как и *отсутствие центра*) может помочь отчасти пониманию этого феномена, потому в начало третьей части вынесена именно такая цитата (содержащая заявку на осмысление формальной составляющей творчества художника). Но это, конечно, не единственное, возможно, даже не главное свойство его живописи.

Здесь уместно вспомнить, что известное высказывание Сурикова о любви к композиции³⁵⁰ (он, стало быть, не был врагом «дизенью») заставило многих с особым вниманием подойти к вопросу, как сделаны его картины. Так, не будучи особенно склонны к рисованию схем, наши исследователи – как и их зарубежные коллеги в случае с Джотто – порой просто не могли удержаться от использования графики не потому, что слова оказывались перед изощренной композицией бессильны, но в силу того, что все они чувствовали: есть у Сурикова нечто такое, что проще выразить с помощью схем³⁵¹. Начало этому положил Волошин, создав графические наброски двух картин Сурикова – «Стрельцов» и «Боярыни Морозовой»³⁵². А бесконечно далекий от формализма Кеменов, ухватившись за высказывание художника о санях, которые всё «не ехали», пока наконец – в соответствии с канонами мифа или сказки – «в один прекрасный день» не поехали, благодаря всевозможным ухищрениям художника (хотя история про надставлен-

³⁴⁹ Кажется, лишь Кеменов осознал трагический смысл этого видения, указав на то, что оттопыренное крыло, скорее всего, перебито – такая птица не сможет летать, она обречена (Кеменов В. С. В. И. Суриков: Историческая живопись. С. 380).

³⁵⁰ В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 181.

³⁵¹ Так, хотя Никольский, к примеру, никаких схем не рисует, таковые вполне могли появиться в его книге, посвященной «Боярыне Морозовой» (Творческие процессы В. И. Сурикова).

³⁵² Волошин М. А. Суриков. С. 63, 96.

ный холст – вымысел³⁵³), дает на страницах своей монографии целую серию графических построений³⁵⁴, призванных показать, как менялся угол саней из эскиза в эскиз, тем самым, видимо, пытаясь объяснить, в чем состояла хитрость приведения их в движение. Что ж, о движении и его отсутствии в этой и других картинах Сурикова стоит сказать особо.

Помимо рассказа о подшивании холста, можно вспомнить еще о совете Сурикову Л. Толстого удалить из картины передний план, которому он не мог и не хотел следовать, ибо это, по Сурикову, никак не усилило бы движения в картине. Мне же кажется, что изменения в различных эскизах угла саней не имели прямого отношения к проблеме их *подвижности*, каковая решалась в действительности двумя способами – положением саней относительно всего холста и направлением движения. Начнем с первого. Суриков оказывается (вполне закономерно) ближе к истине, нежели Кеменов, анализирующий треугольники и углы³⁵⁵. Действительно, важно, к какому краю ближе движущийся объект, равно как и то, какую часть от всей картины он занимает. Кратко это можно сформулировать так: (относительная) пустота или же свободное пространство впереди – это место, которое может занять предмет в той иллюзии движения, которую стремится создать автор. Чем оно больше, тем движение интенсивнее (ср.: «Движение саней в глубину невозможно, потому что там нет пространства»³⁵⁶), наоборот, пустота позади предмета, как балласт, тянет назад, задерживает ход (на материале фресок Джотто эту проблему подробно осветил Имдаль³⁵⁷).

Направление же важно в том смысле, что движение *слева направо* всегда более стремительное, противоположное, наоборот, кажется заторможенным. Подобно тому, как снег на первом плане (его предлагал убрать Толстой), т. е. *позади* саней,

³⁵³ См.: Машковцев Н. Г. Заметки о картине Сурикова «Боярыня Морозова» // Искусство. С. 78–79.

³⁵⁴ Кеменов В. С. В. И. Суриков: Историческая живопись. С. 420–443.

³⁵⁵ В этом Кеменов, конечно, не одинок. Ср.: «Треугольник, в который вписываются эти сани, должен так врезаться в гущу толпы, чтобы тем самым создавалось представление о движении саней» (Никольский В. А. Творческие процессы В. И. Сурикова. С. 56–57). Волошин сравнивает сани Морозовой с ладьей (Волошин М. А. Суриков. С. 92), когда приводит свою схему построения картины, но объяснений того, почему они *едут*, не дает.

³⁵⁶ Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX в. М., 1991. С. 128.

³⁵⁷ Imdahl M. Giotto Arenafresken. S. 41.

тормозит их движение³⁵⁸, направление оного справа налево также не способствует увеличению скорости. Отмечалось, что бегущая фигура слева от саней выглядит неубедительно, так как, судя по всему, сани движутся довольно медленно, и рядом с ними разумнее идти (как некоторые персонажи справа), а не бежать. Замечательно, что Алпатов в своем исследовании классической композиции не просто затрагивает подобные вопросы (особенно же те, что связаны с *направлением* движения), но даже приводит зеркальное отражение картины – что заставляет вспомнить статью Вельфлина, которую исследователь, конечно же, знал. Кеменову такое переворачивание могло показаться почти кошунством³⁵⁹, ведь в нем намек: Сурикову следовало перевернуть картину, т. е. изменить ее самым радикальным образом (на что, разумеется, никто никогда не шел, если не принимать во внимание особые случаи изготовления шпалер или гравюр). Кеменову, однако, удалось отыскать набросок общей композиции, на оборотной стороне которого художник прочертил основные линии, получив тем самым отраженный вариант³⁶⁰. Но, конечно, сделал он это лишь с тем, чтобы убедиться: никакой нужды переворачивать композицию нет.

(С направлением движения связана еще одна частная проблема. Важнейший жест главной героини – двуперстие³⁶¹ –

³⁵⁸ Алпатов был неправ, когда утверждал: «В картине Сурикова благодаря полосе снега на первом плане <...> настолько сильно выраженные движения, что ползущие по ухабам сани невольно “втягивают” нас в композицию, делают живыми свидетелями происходящего» (*Алпатов М. В. Композиция в живописи*. С. 81). Как может втягивать куда-то *пустота*? А ведь в тесной композиции картины снег на переднем плане (сколь бы красочно он ни был написан) не может восприниматься иначе, как пустота. Что, конечно, создает дистанцию, род просцениума; отдаляя нас от саней, препятствуя вовлеченности в происходящее. Не это ли имел в виду и Толстой?

³⁵⁹ См.: *Кеменов В. С. В. И. Суриков: Историческая живопись*. Прим. 319, с. 552.

³⁶⁰ Там же. С. 414 и далее.

³⁶¹ Есть нечто наигранно театральное в экзальтированной жестикляции Морозовой. Хочется спросить, она все время, пока ее везли, держала руку в таком положении? Или поднимала ее каждые несколько минут? (Согласно историку Н. С. Тихонравову, «<...> высоко подняла руку со сложенным двуперстием и во время пути часто звенела цепями». Цит. по: *Щекотов Н. М. К истории создания художественного образа у В. И. Сурикова*. С. 42.) В первом варианте, когда она пыталась продемонстрировать двуперстием свою несломленность царю, вроде бы наблюдавшему за ней из своего дворца (который художник собирался изобразить), ситуация становилась менее нелепой, но акцентировалась одномоментность, кратковременность

может быть придан только правой руке, а при положении Морозовой в санях спиной к движению основная масса людей, провожающих ее, оказывается перед ней, т. е. справа от сани. В первом варианте Морозова протягивала к этой толпе левую руку. Кеменов справедливо отмечает, что в таком случае о двуперстии не может быть и речи³⁶². Но что выражал в таком случае указующий жест левой руки? Да и вообще, часто ли не левши подают какой-то важный знак левой рукой? Художник правильно поступил, отказавшись от такого жеста, более того, ему удалось обратить к толпе правую руку за счет ее подъема, несмотря на то, что рука эта от основной части толпы дальше³⁶³.)

По моему мнению, то, что Суриков стремился привести сани в движение, еще ничего не говорит о том, какого рода движения он добивался. Почему бы не предположить, что художник нуждался в *замедленном*, а вовсе не в ускоренном движении? И для этого сделал все необходимое: создал пустоту впереди холста, дал более наполненную действием и крупными фигурами правую часть картины (то и другое позади сани), направил движение в левую сторону³⁶⁴. Парадокс в том, что это замедленное движение, только и возможное на такой

происходящего, тогда как – в полном соответствии с основополагающими принципами своего творчества – Суриков стремился изобразить здесь не *событие* (мгновенное действие), но *состояние*. Упрек критика Воскресенского, обращенный к гораздо менее интересной «Морозовой» художника А. Д. Литовченко (утрачена), можно отнести и к картине Сурикова: «Двуперстие на “Черном соборе” выражало бы идею, на московских же улицах со стороны боярыни оно не более, как выходка, странность которой без сомнения поражала каждого <...>» Цит. по: *Никольский В. А.* Творческие процессы В. И. Сурикова. С. 40. Почему же оно не поразило не то что каждого – хотя бы кого-то одного – в картине Сурикова?

³⁶² Кеменов В. С. В. И. Суриков: Историческая живопись. С. 414.

³⁶³ Ср.: «Он долго искал, где расположить центральный образ Морозовой, чтобы жест ее поднятой руки приобрел достаточно широкий смысл – благословения, проклятия, призыва и угрозы противникам» (*Алпатов М. В.* Композиция в живописи. С. 80). В самом деле, вертикальная рука оказывается обращена сразу в обе стороны.

³⁶⁴ Вспомним другие картины Сурикова. Стрельцов ведут на казнь направо. Суворов и его солдаты движутся сверху вниз, слева направо. Зато ладья Разина (с которой сравнивал сани Морозовой Волошин) плывет справа налево, медленно и тяжело, но сидит-то главный герой тоже *против движения*! Что касается тяжелой статичной фигуры Меншикова, то, хотя этот герой Сурикова никуда не движется, как Морозова и Разин, он сидит, обратившись вправо, как если бы его везли куда-то спиной вперед (помимо его воли). Встать, распрямиться он не может – потолок в избушке слишком низкий.

улице, среди такой толпы, предполагающее частые остановки, показать на физически неподвижном холсте гораздо проще, нежели движение стремительное, быстрое (состояние, момент *после* события показать легче, нежели само событие). В действительности, сани *почти не едут*, и может показаться, что они движутся! Ведь для достижения *иллюзии* движения некоего объекта в (неподвижной) картине нужно изобразить *возможность* его движения – а она есть, исходя из сюжета, равно как и из повседневного опыта: показаны транспортное средство (сани), лошади, возница с кнутом, путь (улица) и т. п., – затем постараться его максимально *замедлить*.

Это, как мне кажется, необходимо было сделать и по другой причине. «В “Боярыне Морозовой” <...> ясно чувствуется <...> тоска народа о правде и о счастье. Словно увозят последнюю надежду <...>»³⁶⁵, и, как замечает Алпатов, художник стремится задержать сани Морозовой³⁶⁶, вероятно, чтобы не лишать сочувствующих этой надежды. Он отмечает «чувство некоторого усилия в движении саней Морозовой и “Крестьянских похорон” Перова <...>»³⁶⁷ (ГТГ). Можно вспомнить еще «Тройку» Перова (ГТГ) и «Бурлаков на Волге» Репина (ГРМ) (во всех картинах движение происходит *справа налево*).

Из чего можно сделать далеко идущие выводы. «Отказываясь от иллюзорной передачи глубины, закрепляя представление о плоскости, монументализируя фигуры³⁶⁸, он останавливает движение и превращает реальное время в историческое»³⁶⁹. «Эта ритуальная заторможенность действия, поглощающая мелкие эмоциональные колебания и поведенческие “эксцес-

³⁶⁵ Сокольников М. П. Идеи и образы «Боярыни Морозовой» // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения. С. 113.

³⁶⁶ Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. С. 132.

³⁶⁷ Алпатов М. В. Композиция в живописи. С. 97.

³⁶⁸ Недостаток движения, действительно, можно трактовать как монументальность (памятник, статуя неподвижны). Это свойство называет главным достоинством позднего Сурикова Щекотов (Щекотов Н. М. К истории создания художественного образа у В. И. Сурикова. С. 60), в то время как Михайлов полагает, напротив, что «“Разин” неудачен потому, что он стоит посередине между монументализмом и импрессионистичностью» (Михайлов А. И. В. И. Суриков. С. 27).

³⁶⁹ Москалюк М. В. Суриков и русское искусство начала XX в. С. 21. Ср.: «Если в “Стрельцах” еще даны временные фазы <...> то в “Боярыне Морозовой” <...> мы не ждем, что боярыня проедет, что рука ее опустится. Как бы входя в реальное время, мы в нем задерживаемся, останавливаемся, отчуждаемся от его вроде бы современного нам течения. Время становится историческим» (Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX в. среди европейских школ. С. 165).

сы”, согласует мерность происходящего с амплитудой “исторического маятника”, но главное – облакает изображаемое в трагедийную форму»³⁷⁰. «<...> При этом внутренняя динамика чувств, мыслей и переживаний действующих лиц раскрыта через подчеркнутую внешнюю статичность композиции»³⁷¹. «Вот это противоречие – внешняя статика при внутренней динамике и составляет композиционное выражение трагедийности замысла»³⁷². Так мнения *разных* авторов, принципиально расходящихся по многим другим вопросам, сливаются в едином хоре там, где речь заходит о трагическом в творчестве Сурикова, представляя его картины как бы застывшими в отчаянии, в неподвижности переживания беспредельного горя – когда уже ничего нельзя изменить, ибо все уже свершилось.

Самое время рассмотреть подробно проблему события-состояния, которую я уже неоднократно затрагивал. Ведь неподвижность (малая подвижность) многих картин Сурикова (мы рассмотрели это свойство на примере самого известного произведения) может пониматься и в переносном значении – как отсутствие внутреннего движения, перемен, переходных, критических моментов. Как я уже говорил, та концепция трагического, что кажется мне близкой русскому искусству второй половины XIX в., предполагала изображение *следующего* за таким кризисом момента – развязки, не кульминации.

«На первый взгляд тематика Сурикова кажется случайной и главное эпизодической. Темы Репина более остры, более историчны <...> В картинах Сурикова нет исторических моментов, нет исторических событий <...>»³⁷³ «В трагических

³⁷⁰ Алленов М. М. В. Суриков. С. 85.

³⁷¹ Кеменов В. С. В. И. Суриков: Историческая живопись. С. 301.

³⁷² Щекотов Н. М. К истории создания художественного образа у В. И. Сурикова. С. 36.

³⁷³ Машковцев Н. Г. Тематика Сурикова // Выставка художественных произведений В. И. Сурикова. С. 24–25. Замечательна ошибка Алпатов в начале следующей цитаты. «Другой бы художник на месте Сурикова предпочел бы эффектный момент, когда Меншикова прямо из его роскошного дворца сажают в возок, который должен доставить его в далекую Сибирь. Но Сурикова занимала не борьба приверженцев его героя с их противниками, случайными людьми на троне. В личности самого исторического героя как в зеркале, предстояло раскрыть историческую драму. Есть и такие художники, которые выбрали бы для своей картины последние часы жизни Меншикова в Березове, но мелодраматические эффекты не привлекали Сурикова. Он остановился на том моменте, когда Меншиков уже свергнут, но он еще не утратил несгибаемую волю государственного мужа». Смерть Меншикова художники, конечно, могли изобразить,

эпизодах истории русского народа нашлись бы моменты куда красочнее и, главное, значительнее – поворотные, революционные»³⁷⁴. Но – «Картины Сурикова <...> воспринимаются как моменты необычайной длительности. Это часы, кажущиеся вечностью»³⁷⁵.

Известный упрек Стасова, обращенный к «Морозовой»³⁷⁶, – в пассивности и покорности героев Сурикова, в том, что они никак не выражают протест, только сочувствуют главной героине³⁷⁷, – означает не что иное, как требование усилить *событийное начало* картины, привнести в нее какое-то дополнительное действие, усилить конфликт. Ведь даже если принять традиционную версию о разделении толпы санями на сочувствующих и осуждающих (в своем роде парафраз Страшного суда, только праведники здесь по правую руку от зрителя, не от Морозовой – их *судий*) – не вполне верную, ибо детальный разбор изображения, скажем, у Кеменова, позволяет обнаружить и «своих среди чужих» и наоборот, – то и в этом случае сани Морозовой их разделяют, в смысле: разводят по сторонам, не давая сойтись в открытом противоборстве, – те, кто за и те, кто против, меж собой не конфликтуют.

Похвала перовскому «Никите Пустосвяту» (ГТГ) в той же рецензии обнаруживает такое отношение к исторической картине, которое и не позволило Стасову по-настоящему понять, тем более, полюбить Сурикова. По сути, ему была нужна «Инесса де Кастро» на русский сюжет, т. е. сам момент, ска-

а вот первого момента – падения как такового – не было. Меншиков терял блеск *постепенно* и из дворца, как утверждают историки, выезжал вполне торжественно – отнюдь не на возке (См.: Кеменов В. С. В. И. Суриков: Историческая живопись. С. 251 и далее).

³⁷⁴ Евдокимов И. В. Суриков. С. 61. Ср.: «Полное непонимание русской истории и картины Сурикова (“Меншиков в Березове”. – И. С.) выразил А. Эфрос, писавший: “...ссылка Меншикова – случайнейшая деталь случайнейшего десятилетия истории России”» (Кеменов В. С. В. И. Суриков: Историческая живопись. С. 258). Какая уж тут случайность, если это, как мы знаем теперь, – поворотный момент длящейся веками борьбы с засильем в стране иностранцев!

³⁷⁵ Машковцев Н. Г. Тематика Сурикова // Выставка художественных произведений В. И. Сурикова. С. 25.

³⁷⁶ Стасов В. В. Избр. соч. Т. 3. С. 61–62.

³⁷⁷ На ту же тему: «Самое важное заключается не столько в борьбе Морозовой с ее врагами, сколько, как это ни странно покажется на первый взгляд, в ее “борьбе” с людьми, ей сочувствующими или готовыми сочувствовать, в стремлении вызвать их на протест, увлечь их за собой» (Щекотов Н. М. Картины В. И. Сурикова. С. 13). Но, по мнению автора, ей это удастся сделать: «Пламенный призыв Морозовой побеждает фатализм юродивого» (Там же. С. 37). В чем выражена эта победа, автор не уточняет.

жем, декларирования Морозовой своих взглядов, желательно непосредственно перед царем. То, что такой выбор момента изображения снизил бы, а не усилил трагизм, Стасову, как и многим другим, воспитанным на идеалах академизма, хотя бы и пытавшимся от них дистанцироваться, невдомек (требование Михайлова показать рядом со Стенькой Разиным княжну – явление того же порядка). Более того, Суриков уже написал своего «Никиту Пустосвята» – «Апостола Павла перед римским проконсулом...» (ГТГ), пускай там убежденности и вере противостояли скорее равнодушие и поверхностная заинтересованность, все равно конфликт был выявлен исчерпывающим образом – даже до некоторой перовской карикатурности.

От такой живописи Суриков решительно уходит уже в своих «Вселенских соборах», кстати, не без помощи заказчиков – те запретили изображать в храме осужденных еретиков³⁷⁸, сделав, таким образом, невозможной искусственную конфликтность. Но то, что *не изображено*, может, тем не менее, подразумеваться – иначе к кому обращены пламенные речи защитников ортодоксии? Умение показать ответ, умолчав о вопросе, вообще способность к недосказанности хотя бы в данном случае и предопределены внешним требованием, все же не могут не считаться достоинством такой живописной драматургии.

Нелишне вспомнить здесь и о том, что «динамика суриковской жестикуляции скромна. Великий поклонник простоты, Суриков ни в одной из своих картин не дал чересчур страстной жестикуляции. Создавая трагедии, он постоянно боялся впасть в театральность, подменить жизненный жест сценическим. Он воплощает скупую на жесты, но родную ему жестикуляцию северян, ему чужд широкий взмах рук южан, абсолютно чужда эффектность позы и жеста. Это отнюдь не значит, конечно, что суриковский жест не красноречив: он только скромен и тих <...>»³⁷⁹ По крайней мере, это так на-

³⁷⁸ См.: Кеменов В. С. В. И. Суриков: Историческая живопись. С. 96. Исследователь трактует подобные требования, естественно, как насилие над художником, предопределившее неудачу этих заказных произведений, как известно, ликвидированных вместе с храмом в советское время.

³⁷⁹ Никольский В. А. Творческие процессы В. И. Сурикова. С. 55. И тотчас же: «Конечно, Морозова не была бы собою, если бы жест ее правой руки – символ всего события, ключ к разгадке сюжета – был бы тих и незаметен <...>» (Там же). Зададимся попутно вопросом, а нужен ли этот *ключ*, да и есть ли тут загадка – тот, кто ничего не знает о русской истории XVII в., не поймет и этого жеста, тот, кто знает хоть что-нибудь, в такой подсказке не нуждается.

чиная со «Стрельцов». Отметим и другое важное проявление суриковской сдержанности, для чего придется привести развернутую цитату из Волошина, который уделил этому свойству достаточно внимания.

«Обычная ошибка художников, берущихся за изображение ужасного, бывает в том, что они, не довольствуясь задачами чисто художественного разложения и воплощения, стремятся еще изо всех сил убедить зрителя в том, что ужасное – ужасно, нагромождают доказательства этого общего места и таким образом в конечном итоге вместо идеала прекрасного служат идеалу отвратительного»³⁸⁰. (Брюллов в «Инессе де Кастро»!) «Все, что в душе художника звучит, как вопль, в произведении искусства должно выражаться молчанием. Только тогда этот преодоленный крик, потрясая душу зрителя, претворит ужас в восторг, как и молчание преступника на эшафоте под плетьюми. В этом таинство трагического очищения духа, в этом тайна преображения реальной жизни»³⁸¹. Предоставим слово и современному автору. «Дело, следовательно, не в деталях как таковых, а в особой художественной роли деталей внутри драматических, трагедийных ситуаций: они избавляют от болезненной сцепленности, связанности наших чувств с ранящей жестокостью изображаемых событий»³⁸².

Итак, к «Стрельцам» Суриков подошел в полном осознании того, что может быть изображено в исторической картине, а чего там быть не должно. В центре его внимания «еретики» государственной религии; показаны и их оппоненты, причем конфликта как такового нет; одна сторона готовится погибнуть, другая достаточно спокойно наблюдает за решением чисто технических вопросов: кого в какой черед вести на казнь. Художнику удалось показать таинственную притягательность сцен неизбежного насилия – неизбежного, как и естественная смерть человека, наступающая в свой черед, только здесь в роли судьбы, отмеряющей время, оказывается власть³⁸³. Вообще у сцен смертной казни есть странная притягательность – когда приговоренный идет навстречу «неотвратимому наказанию», не пытаясь сопротивляться или как-то протестовать. Все решено, помилование невозможно, и санкционированное убийство превращается в техническую процедуру.

³⁸⁰ Волошин М. А. Суриков. С. 62.

³⁸¹ Там же. С. 70. Автор цитирует детское впечатление художника, неоднократно видевшего публичные наказания плетьюми.

³⁸² Алленов М. М. В. Суриков. С. 42.

³⁸³ Ср.: «Место рока, вершащего действием в античной трагедии, здесь, в картине <...> заступила сила исторической обусловленности» (Щекотов Н. М. Картины В. И. Сурикова. С. 27).



Ил. 12. В. И. Суриков. Пугачев в клетке (эскиз)

Все же немаловажен детский опыт художника, присутствовавшего при публичных казнях, – дело здесь не только в живописности «палача в красной рубахе», но в самой драматургии этой развязки какого-нибудь конфликта, возможно, даже более интересной, чем сам конфликт. Суриков вспоминал покорность преступников судьбе, понимание ими справедливости наказания³⁸⁴, отчего они, как и исполнитель приговора, выступали в роли лишь инструментов, винтиков некой грандиозной машины. Как тут не вспомнить слова философа К. Н. Леонтьева о народных бунтах: «пусть они будут, но пусть их подавляют» – в этом тоже сказался не один лишь эстетизм, тем более цинизм, но чувство причастности

к таинственным механизмам истории в те «минуты роковые», где наблюдателя завораживает неизбежность и восстания, и последующего подавления. Не о том ли, в конечном счете, и дума Разина, за многие десятилетия до Сурикова проговоренная вслух героем Пушкина (тогда в роли Разина был Пугачев), о неизбежности поражения и надежде все же «поцарствовать на Москве» – какое-то время, перед падением и гибелью, которые все равно придут, ибо преходяща земная слава...

Меншиков у Сурикова эту кратковременность славы смог ощутить, что называется, на собственной шкуре, и переживания такого рода в полной мере отпечатались во всем его облике в картине. Вот и Пугачева Суриков хотел не просто изобразить перед казнью, но поместил его в клетку, которая лучше низких потолков избы (Меншикова) должна была показать ограниченность человеческих возможностей, как и обреченность усилий. Но этот на удивление автопортретный бунтарь (и Разин в картине отдаленно напоминает художника) всем своим видом также повествует о бессмысленности усилий автора на своем поприще – потому и не появилось законченной картины, напугавшей, вероятно, своего создателя беспредельным даже для Сурикова пессимизмом.

³⁸⁴ См.: Волошин М. А. Суриков. С. 40.

Итак, сцена казни выбрана для первой большой картины Сурикова неспроста: художнику важно показать специфическую трагедию, трагедию без события, – таковое в прошлом, где имел место бунт, аресты, допросы с пристрастием. Теперь осталось поставить последнюю точку. Возможно, в этом смысле ключевая сцена в картине – почти что дружеские объятия солдата-преображенца, уводящего очередную жертву к эшафоту, в них не только снисхождение к побежденному (соотечественнику, жертве гражданского противостояния), но и все то же чувство участия в некоей великой драме, где ничто от воли отдельного человека не зависит. Стрелец не сопротивляется, но и солдат не пытается его унижить, каждый играет свою роль³⁸⁵. Потому и в лице царя заметно некоторое напряжение, но нет уже ни гнева, ни ярости. Отсюда и споры, на чьей стороне художник³⁸⁶ и есть ли в картине конфликт, т. е. вообще есть ли там *стороны*.

Отвечая на такой вопрос, уместно вспомнить замечание Евдокимова относительно разрыва в композиции, необходимого для разведения стрельцов и их торжествующих противников³⁸⁷. Другой же социолог – Михайлов – высказывал предположение, что противопоставление враждебных сил подкреплено архитектурным фоном³⁸⁸. И на этом стоит остановиться подробнее.

³⁸⁵ Стшиговски в таком ключе смог интерпретировать и сцену «Сдачи Бреды» (Прадо), и даже битву Александра Македонского с Дарием (Музей археологии, Неаполь) (*Strzygowski J. Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises. S. 14–15*), акцентируя в первом случае уважение к побежденной стороне, во втором – уважительное отношение персидского царя к врагу, несущему ему, в конечном итоге, поражение. Мне же более существенным кажется во всех подобных сценах не проявление человечности в жестоких войнах, но осознание той и другой стороной неотвратимости происходящего, невозможности что-либо изменить. И в победе нет чьей-либо заслуги, и в поражении чьей-то вины.

³⁸⁶ «Персонажи победителей несомненно были чужды внутренне художнику, и это немедленно сказалось на технике» (*Евдокимов И. В. Василий Суриков. С. 59*). Т. е. они написаны хуже. И во втором издании о Петре: «Неприятные, вытаращенные глаза на мертвом лице истукана – самое слабое место “Стрельцов”» (*Евдокимов И. В. Суриков. С. 74*). Характеристика спорная, но интересно наблюдение: Петр писан по портрету, и обычных для Сурикова усилий по отысканию подходящего типажа в реальной жизни не было. Ненаписанных Ивана Грозного или царевича Димитрия Суриков видел, фиксируя их образы как бы про запас; Петра не видел и видеть не хотел. Если не допускать вслед за Кеменовым, что Суриков в какой-то мере уподобил Петру... самого себя (см.: *Кеменов В. С. В. И. Суриков: Историческая живопись. С. 216*).

³⁸⁷ *Евдокимов И. В. Суриков. С. 78–79.*

³⁸⁸ *Михайлов А. И. В. И. Суриков. С. 10–11.*

Архитектурный экскурс 1. Красная площадь

Итак, есть мнение, будто Суриков проводит разделение стрельцов и сподвижников Петра также на уровне архитектурного фона, сталкивая «восточную красочность» собора Василия Блаженного с суровой кремлевской стеной. Вероятно, главный храм торговой площади более демократичен, нежели олицетворяющая власть твердыня. Здесь, на мой взгляд, кроется некоторое упрощение, которое желательно преодолеть. Действительно, ни в какой другой картине Сурикова архитектура не играет той роли, что в «Стрельцах». Можно даже утверждать, что ее присутствие слишком мощно, что мертвые камни отвлекают внимание от живых людей, что совершенно не случайно в последующих работах Суриков от такой архитектурности (внешней, противостоящей внутренней архитектонике композиции), равно как и от избыточных деталей антуража, сознательно уходит. Так, пышным покоям ученических картин противопоставлена нищета избытки Меншикова, а в процессе работы над «Морозовой» постепенно исчезнут узнаваемые детали столицы, скажем, Кремля, и в результате невозможно будет сказать, по какой улице везут героиню.

Нет никакой архитектуры (как нет и города) в «военных» картинах Сурикова, нет ее в «Разине». Правда, вслед за этим Суриков вернулся в собор на Красной площади (именно там ему привиделась Царевна в женском монастыре) и в некотором смысле примирился со зданием, которое прежде казалось ему кровавым... Встреча с «кровавым» собором – еще один импульс к созданию первого полотна, наряду с горящими днем свечами. Потому не село Измайловское, где также проходили казни стрельцов, но площадь в самом сердце Москвы становится сценической площадкой для «Утра». Не случайно и то, что собор показан без своих завершений, т. е. как бы обезглавлен. Это сделано не одной лишь тесноты ради (о значении которой см. далее).

Говоря о понимании Суриковым архитектуры, один из авторов ссылается на авторитет архитектора И. В. Жолтовского, по мнению которого, храм на Красной площади – подлинный композиционный центр города, основа его *концентрического* строения³⁸⁹. Что ж, и это здание – своего рода город в миниатюре (с узкими проходами-улицами, позволяющими попасть

³⁸⁹ См.: *Машковцев Н. Г.* Заметки о картине Сурикова «Боярыня Морозова» // Искусство. 1937. № 3. С. 66, 68.

в отдельные дома-приделы³⁹⁰) – и этот город являют собой ярчайшее творение итальянской архитектурной мысли эпохи Возрождения (Жолтовский не мог этого не знать). Москва, с ее совершенной лучевой структурой и гигантскими кольцами, – воплощенная мечта об идеальном городе, своего рода город-солнце, задолго до Кампанеллы увиденный Аверлино (Филарете), идеи которого мог занести в Россию его друг (и герой его беллетризованного трактата) Фиорованти³⁹¹. Эта воображаемая Сфорцинда на деле получилась, конечно, не вполне идеальной – улицы ее кривые и извилистые (как несовершенны детали храма Покрова на рву), все равно в ее планировке нельзя не усмотреть воплощенной мечты о правильном городе, как и о правильной архитектуре.

Вот и план собора – еще одно порождение культуры итальянского Возрождения, отчасти также данный в трактате Филарете, в более точном соответствии с замыслом которого под Москвой был построен храм Иоанна Предтечи в селе Дьяково. Собор на Красной площади стал порождением извечного противоборства в истории архитектуры двух типов храмовых зданий, по существу же, двух вариантов организации пространства – продольной и центрической. Первый тип характерен для западной архитектуры, второй прижился у нас. Но именно от традиционной осевой организации, связанной с архитектурными приемами Средних веков, зодчие итальянского Возрождения искали спасения в теоретических трудах³⁹², реальный же уход от таких традиций им могла предложить русская архитектура. Если Успенский собор Фиорованти еще не вполне центричен, то в иных сооружениях последующей эпохи – прежде всего, в церквах шатрового типа – мечта о центричности как о воплощенном совершенстве нашла свое наиболее последовательное осуществление.

³⁹⁰ Не станем пренебрегать и другим возможным источником столь причудливой композиции, нигде более (в том числе при возведении других шатровых храмов) не повторенной – деревянным зодчеством, влияние которого на каменное остается, пожалуй, одной из самых мучительно неразрешимых проблем истории мировой архитектуры, отнюдь не только при рассмотрении, скажем, частного вопроса о происхождении шатра. Именно оно могло породить такой тип плана, словно бы составленный из множества отдельных клеток (замечательное наблюдение в: *Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918. Bd. 1. S. 351*; русский перевод: *Стржиговский (Sic) Й. Архитектура армян и Европа. Ереван, 2011*). Тогда это уже не город, но изба. Столь же тесная, как и домик в Березове.

³⁹¹ Филарете (Антонио Аверлино). Трактат об архитектуре. М., 1999.

³⁹² См.: *Wittkower R. Architectural Principles in the Age of Humanism. London, 1967. P. 1–32.*

Один из таких *сверхцентрических* храмов и был возведен на главной площади столицы. Идея соединения нескольких церквей в одной – для достижения большей масштабности и пространственной сложности – содержится и в многочисленных проектах трактата Филарете, и в так называемой Ротонде Брунеллески³⁹³, и в некоторых набросках Леонардо³⁹⁴, и в более поздних памятниках барокко. Конечно, детали храма местного изготовления, но если отменить дополнения более позднего времени, окажется, что итальянскую основу лишь незначительно усложняет шатер. Даже двухцветность, достигнутая за счет сочетания оштукатуренных плоскостей и деталей из голого кирпича, имеет итальянское происхождение (ср., например, многие храмы Милана) – именно она и породила у Сурикова впечатление кровавости³⁹⁵. В отсутствии пестрых луковиц, появившихся в XVII в., эта особенность храма была только заметнее.

Справедливо ли считать этот храм «чисто русским» – проявлением какой-то исключительной самобытности, вместо того чтобы в нем, как и во многих других постройках того времени, видеть безусловно положительную особенность нашей культуры XV–XVI вв. – ее открытость передовым иностранным веяниям? То, что затем и вплоть до петровских реформ влияния эти значительно ослабли, и многое пришлось начинать уже в иных условиях заново, сделало это начало европеизации московской России малопонятным, а его достижения во мраке веков почти неразличимыми. В соборе на Красной площади стали видеть даже нечто азиатское³⁹⁶ (притом что какое-либо влияние Востока на русскую архитектуру того времени

³⁹³ См.: Syed A. Brunelleschi's Oratorium von Santa Maria degli Angeli zwischen liturgischer Nutzung und architektonischem Anspruch // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 4. 2010. S. 487–306.

³⁹⁴ См.: Lang S. Leonardo's Architectural Designs and the Sforza Mausoleum // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 31 (1968). P. 218–233.

³⁹⁵ При всем том суждение Бенуа, сказавшего о храме так: «зловещий силуэт Василия Блаженного», весьма причудливо (Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 331).

³⁹⁶ «Это пора Иоаннов, падения Казани, завоеваний в Сибири, век постройки Василия Блаженного в Москве, постройки странной, неудовлетворительной, но до крайности своеобразной, русской, указавшей яснее прежнего на свойственный нам архитектурный стиль, именно на индийское многоглавие, приложенное к византийским началам» (Леонтьев К. Н. Византизм и славянство // Россия глазами русского. СПб., 1991. С. 173). Вместе с тем, было бы неверно вовсе отрицать восточные источники многоглавия, скажем, у первых русских соборов.

обнаружить едва ли возможно). Ср.: «Причудливо азиатский призрак храма Василия Блаженного»³⁹⁷. «Василий Блаженный, узорный и пестрый, как азиатский халат»³⁹⁸.

Что касается стены Кремля, то и она, с ее башенками и ласточкиными хвостами, как известно, имеет иностранное происхождение. Причем, если главные башни украшают завершения XVII в., выдержанные в стиле северного (так называемого везерского) Ренессанса, их основа – это все тот же североитальянский кастелло рубежа Средних веков и Нового времени, тип здания, впрочем, нигде в Италии таких масштабов не достигший. Все равно его близкий родственник – замок в Милане, также связанный с именем Филарете. За стенами замка – два итальянских собора на итальянской же пьядце, отдельно стоящая кампаниле (Иван Великий) и палаццо (Грановитая палата). Много из этого («вислый камень» болонского окна) будет восприниматься затем как исконно русское, но в действительности принадлежит не местному – и не какому-то чужому! – но *общеевропейскому* зодчеству эпохи Возрождения. Все это памятники той счастливой эпохи, когда русская культура могла навести мосты через огромные расстояния и века своей, быть может, мнимой отсталости, в этом своем открытии самой передовой культуры Европы опередив все прочие страны, куда идеи итальянцев попадут несколько (или даже гораздо) позже³⁹⁹.

Где же здесь противопоставление своего чужому, самобытно русского (даже азиатского) европейскому? Что имел в виду сам художник, насколько он был в истории архитектуры сведущ (не будем сбрасывать со счетов те яркие впечатления, что оставили у него академические лекции архитектора И. И. Горностаева) – другой вопрос. В действительности, он изобразил самое сердце европейского города эпохи раннего Возрождения, каковым была и остается Москва и какой видели ее и Петр I в конце XVII в., и Суриков в середине века XIX. (То, что, по точному наблюдению Кеменова⁴⁰⁰, за спиной Петра помещена невозможная в этом месте Сенатская башня, – пожалуй, не столь важно и принадлежит к числу мелких – и не очень мелких – неточностей, значение которых в творчестве Сурикова нам еще предстоит выяснить.) Замечу – с прицелом

³⁹⁷ Щекотов Н. М. К истории создания художественного образа у В. И. Сурикова. С. 34.

³⁹⁸ Евдокимов И. В. Суриков. С. 55.

³⁹⁹ Ср.: Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы // Подъяпольский С. С. Историко-архитектурные исследования (Статьи и материалы). М., 2006. С. 265–266, 285.

⁴⁰⁰ Кеменов В. С. В. И. Суриков: Историческая живопись. С. 202.

на дальнейшее рассмотрение, – что кроме этой картины единственным произведением художника, в котором такую же (и даже большую) роль играла архитектура, может считаться чуть ли не первая картина маслом, написанная им еще в пору учебы в Академии, – вид Медного всадника и Исаакиевского собора в Петербурге, место это (Сенатская пл.) также весьма кровавое, со своей памятью о казни взбунтовавшихся служилых людей...

Итак, как можно было видеть, важнейшим свойством ранних (а, по мнению многих, также *лучших*) картин Сурикова является отсутствие в них самого судьбоносного события, отсутствие конфликта, интриги, кризиса – все это либо позади, либо впереди, но не в изображенном будто бы случайном эпизоде. Вероятны возражения – а как же те две картины, которые можно назвать «военными»? Разве в них не запечатлены эпохальные моменты, в своем роде *звездные часы* человечества? Но ведь сами их названия уже обманчивы – «Покорение», «Переход» – какой же переход или покорение, если на картинах лишь частные эпизоды и всемирный масштаб событий никак не выявлен?! На фоне большого исторического процесса запечатленные сцены воспринимаются какими-то жалкими фрагментами. Я также уже выразил предположение, что и критики, и апологеты этих картин принимают желаемое за действительное, когда говорят о торжествующем победоносном настрое, ибо и эти полотна не выглядят оптимистичными, как бы сам Суриков к тому ни стремился. Даже если не ставить себя на место покоренных народов Сибири или же скатывающихся в пропасть солдат, происходящее в них вовсе не кажется чем-то обреченным на успех, – нет, и здесь проступает тень поражения...

«В первой (группе. – И. С.) происходит трагическое действие, которое могло бы показаться чрезмерно мрачным, если бы не разрешение, данное во второй, где торжествуют оптимизм, вера в жизнь, вера в победу»⁴⁰¹. Первой автор этих строк считает группу съезжающих по снежному склону – кстати, одному из них Суриков также не сразу подобрал подходящую позу (менял подъем локтей), как саням Морозовой, чтобы тот «поехал». Вторая группа – это те, кто смеется над шуткой отца-

⁴⁰¹ Щекотов Н. М. Картины В. И. Сурикова. С.107. Замечу, что при движении *слева направо*, причем не только с композиционной, но и с повествовательной точки зрения, первая группа – все же та, что слева, и стать «разрешением напряжения» для группы второй (скатывающихся по склону) она не может.

командира. «Тем же, кто глянул в глубину пропасти, кто начал спуск, не до шуток: один из них в невольном ужасе смотрит вниз, второй крестится, третий закрыл лицо плащом»⁴⁰². Замечено, что автор (а стало быть, в его интерпретации и Суворов) пощадил молодых солдат, пустив более опытных и пожилых вперед; это они в первой группе. Но так ли уж страшно их падение, идет ли речь здесь, в самом деле, о пропасти? Мы этого не знаем – художник скрыл от нас дно⁴⁰³! Помимо оригинальной композиции (своего рода отвесный пейзаж), он также находит такое удачное решение, когда основания – этой, кстати, единственной его картины в вертикальном формате – не видно. Иное дело «Взятие снежного городка» (ГРМ), там, что называется, учения, подготовка к «настоящей войне», здесь же (как раньше в осенней холодной воде «Ермака») разворачивается трагическое действие с отнюдь не очевидным концом. Правда, борьба идет скорее не с конкретным врагом – он не виден. С кем же тогда? Не с самой ли природой?..

«В письме Суворова, как мы видим, “новая война”, то есть война с природой, выдвинута на самый первый план»⁴⁰⁴. «Полководец и его войско одни в этой высокогорной пустыне, одни среди первобытной, чуждой, враждебной им природы»⁴⁰⁵. Какая природа? «Величественная? – О, нет. Вовсе нет <...> Художник, писавший этот пейзаж, смотрел на Альпы теми же глазами, что и солдаты суворовской армии, то есть как на врага <...>»⁴⁰⁶ Не случайно поэтому мы и не видим далеких горных вершин, которые можно было бы назвать величественными. Все показано с максимально близкого расстояния. Как один из многих эпизодов это лишь еще один склон на пути русской армии, подобно тому как у Ермака еще одна водная преграда с врагами на том берегу, но как символ всего происходящего это низвержение в пропасть в одном и утопление в ледяной воде в другом случае. Тоже казни в своем роде!

Если в первой картине вождь, Ермак, действительно, растворен в толпе таких же точно лиц, Суворов во второй все же совершенно не случайно (и вопреки исторической правде) на коне. Кто же он такой, если не парафраз Петра I, наблюдавшего когда-то за подготовкой к казни стрельцов? Тогда его шутка, ответом на которую служит дружный смех, – аналог

⁴⁰² *Верещагина А. Г.* Художник. Время. История. С. 87.

⁴⁰³ В этом Волошин справедливо видит удачу художника (*Волошин М. А.* Суриков. С. 166).

⁴⁰⁴ *Щекотов Н. М.* Картины В. И. Сурикова. С. 98.

⁴⁰⁵ Там же. С. 97.

⁴⁰⁶ Там же. С. 99.

дружеских объятий преображенца, уводящего на смерть очередную жертву. Это смех, призванный скрасить последние минуты осужденного. Насилие стало еще изощреннее, а готовность принять его, стать жертвой только сильнее. Но ведь положение вождя на коне над пропастью парадоксальным образом напоминает Петра из другой картины Сурикова – где тот, «кумир на бронзовом коне», показан среди мирного зимнего пейзажа столицы. Что же это за рукотворная скала (и пропасть) в центре Петербурга? Уделим и ей некоторое внимание.

Архитектурный экскурс 2. Медный всадник

У всякого памятника в качестве архитектурной составляющей традиционно выступает постамент; речь может идти также и о расположении скульптуры в пространстве города, о ее отношении к окружающим архитектурным сооружениям. Но из всего, что изображено на известной ведуте Сурикова, меня интересует только памятник Петру, а не Исаакиевский собор или какие-то другие здания. Как известно, замысел постамент Медного всадника принадлежит скульптору Э.-М. Фальконе, т. е. скорее продолжает как скульптуру таковую, нежели устанавливает связь между ней и площадью (городом).

Впрочем, место, выбранное для памятника, довольно необычно – я имею в виду, кажется, никем еще не затронутый вопрос о довольно архаичной постановке монумента, о том, что «движется» он вдоль фасада определенного здания, а не расположен перпендикулярно к нему, желательно по его оси. Тот, кому принадлежит определение места для памятника (Ю. М. Фельтен? И. И. Бецкой? Сама Екатерина II?), вернулся тем самым к средневековым традициям привязки (порой буквальной) скульптуры к какому-либо фасаду, хорошо известной по двум классическим конным статуям эпохи кватроченто (сколь бы оригинальным ни был замысел самих памятников, расположение их в высшей степени традиционно). Проблему места памятника в ансамбле площади подробно исследовал К. Зитте⁴⁰⁷, для которого такое расположение было не просто освящено традицией, но являлось единственно приемлемым с эстетической точки зрения (ср. его требование оставлять середину площади свободной). Действительно, постановка статуй в углу площади – средневековая традиция.

Нарушил ее, судя по всему, не кто иной как Микеланджело, творец Капитолия в Риме. Расположение Медного всадника

⁴⁰⁷ *Zimme K.* Художественные основы градостроительства. М., 1991. С. 61–74.

параллельно фасаду главного здания на площади (старого Сената) и в ее углу может рассматриваться как критика площади Капитолия, причем в духе Зитте. Все это сказано здесь с единственной целью – указать на противоречивый характер творения Фальконе – даже если выбор места лежал вне компетенции автора и пл. Капитолия (которую он не видел в реальности) в целом не вызывала у него критики (в отличие от римской статуи), образцом для подражания для него она также не стала. Вопрос следует ставить, таким образом, о соотношении традиций и новаторства в работе Фальконе, в особенности в том, что касается архитектурной стороны его творения.

Ведь установленный в следующую эпоху в рамках консервативной политики, осуществлявшейся Павлом I и в архитектуре тоже, старый памятник Петру, с точки зрения своего расположения (по оси главного фасада Михайловского замка и спиной к нему), следует образцу Капитолия – как и «Великий курфюрст» А. Шлютера (перед дворцом Шарлоттенбург), послуживший образцом для скульптора К. Б. Растрелли (сын которого точно так же предлагал поместить памятник посреди площади и по оси другого дворца – Зимнего). Таким образом, Павел и В. Бренна оказываются в выборе места для монумента последователями Микеланджело, иными словами, новаторами, тогда как Фальконе вернулся к эпохе *до Микеланджело*, к тем, кто выбирал места, в частности для знаменитых статуй кондотьеров, в Падуе и Венеции. Стало быть, уже здесь новаторство Фальконе (если следовать традиционному представлению об этом монументе и его авторе как о *новаторе*) можно поставить под сомнение. Гораздо отчетливей консерватизм, даже архаизм создателей Медного всадника можно выявить при анализе постамента. Сколь бы оригинальной ни была скульптура, дополняющая ее архитектура памятника выдает в высшей степени традиционное мышление.

Можно возразить, что итальянская и немецкая (перед Шарлоттенбургом) площади не только не могли послужить прообразом для скульптора-француза, воспитанного на иных образцах, но также и не вызывали у него особенного интереса (статуя Шлютера была ему скорее всего неизвестна), достаточного как для критики, так и для одобрения, желания следовать. Однако все без исключения памятники его родной страны, среди которых немало конных статуй (поверженных затем в революцию, а потому не столь знаменитых, как перечисленные выше монументы, украшающие другие столицы Европы), также расположены в центре различных площадей – судя по всему, монументов «домикеланджеловского» типа эта страна не знала.

Площадь Согласия в Париже – последнее на момент получения Фальконе заказа на создание памятника в Петербурге достижение французской градостроительной культуры – так же, как и наша площадь, выходит к реке; два симметричных здания на ней напоминают Сенат и Синод (правда, возведенные у нас спустя полвека). Если считать дворец Тюильри аналогом Исаакиевского собора (он, впрочем, располагался значительно дальше от площади, в конце одноименного сада), то можно было бы предложить установить Медный всадник в створе Галерной улицы по оси собора (опять же, другого, не того, который изобразил Суриков, но занимавшего то самое место), при этом он мог стоять спиной к будущей арке Росси (т. е. параллельно реке, как в Париже) либо спиной к собору (параллельно месту возведения в последующем двух парных зданий, что опять же напомнило бы парижскую ситуацию). А так место, выбранное для статуи, не имеет аналогов в современной Фальконе практике – ни во Франции, ни где-либо еще. Но и в России другого такого монумента нет (ведь и «Минин и Пожарский», к примеру, были установлены изначально *посредине* Красной площади).

Таким образом, по своему расположению в пространстве города Медный всадник – это не столько новое, сколько хорошо забытое старое. Зитте мог бы привести его в качестве редчайшего примера возвращения к традициям Средних веков, если бы, конечно, знал о нем, тем более, видел его в натуре. Но даже во времена австрийского архитектора, т. е. на рубеже XIX и XX вв., такая тоска по Средневековью оставалась в части отношения к проблеме создания ансамблей чем-то совершенно исключительным и потому не породила даже единичных примеров такой постановки монументов; за ними оставался закреплен центр площади (и любой памятник советских времен может послужить тому примером). Итак, место, выбранное для Медного всадника (стало быть, половина его архитектуры), являет уникальный пример *реакционного градостроительного мышления*. Ничего новаторского в нем нет. Но эта немаловажная составляющая облика знаменитой городской скульптуры, как кажется мне, никем из историков искусства не была еще принята во внимание.

Стоит обратить внимание на саму скульптуру, оставив наиболее интересное – постамент – на потом. Здесь (как и в отношении постаментов) также представляется естественным сопоставление с памятником Растрелли, тем более, что фигура того монумента создана, как известно, задолго до Фальконе, в то время как принадлежащая последующей эпохе установка позволяет говорить о сознательном консерватизме, т. е. о воз-

вращении во времена Растрелли (и Шлютера). Можно прибегнуть к привычным стилевым обозначениям (что стоило сделать раньше), говоря о барочности (обоих) Растрелли, равно как и Бренны, и эпохи Павла. Фальконе и Фельтен – хотя и с некоторыми оговорками – будут отнесены в таком случае к (нео)классицизму, т. е. стилю, барокко противостоявшему.

В случае с самой статуей это доказывает упоминание отказа Фальконе от *аллегорий*, которые советовали использовать и Ломоносов, и Дидро⁴⁰⁸ (последний уж точно не имел к барокко отношения). Однако идея создания многофигурной композиции, где Петра окружали бы всевозможные символические изваяния, возникла после того, как скульптура Растрелли была отвергнута – как недостаточно репрезентативная. В самом деле, никаких аллегорий там нет (но они могли появиться, если бы дело дошло до установки памятника, – тогда постамент могли окружить фигурами, подобными тем, что украшают памятник Фридриху в Берлине или Николаю I в Петербурге). Что до Фальконе, то один аллегорический элемент (и стало быть, один *лишний*, с точки зрения классической формы конной статуи, участник) – змея. Неважно, что призвана символизировать эта деталь – поверженных политических врагов Петра (не только внешних, но и внутренних включая стрельцов) или же грехи и соблазны, попираемые праведным героем, или даже змея-искусителя, превращая скульптуру в секулярный аналог св. Георгия (хотя и без копья). Важно, что этот мотив делает памятник более барочным, нежели любой другой монумент того времени, хотя с технической проблемой нахождения дополнительной опоры для коня сталкивались все скульпторы.

Обратим внимание на постамент – знаменитый Громкамень. Многие из сказанного выше содержало скрытую критику существующих воззрений на эту скульптуру. Время дать слово автору наиболее развернутого исследования монумента, предлагающего традиционные суждения, с которыми мне хотелось бы поспорить. Вот как обычно характеризуют основной замысел памятника, содержащийся в его весьма необычном постаменте. «Новаторский опыт введения в официальный монумент подобной “натуральной” гранитной глыбы явился художественным выводом из идей естественности, “верности природе” – этих основополагающих эстетических принципов просветительства XVIII века. Вводя в свою композицию фрагмент самой природы, скульптор рассчитывал на впечатление именно этого порядка. Сочетание бронзового изваяния <...> с диким и грубым камнем – выражением первичной мощи при-

⁴⁰⁸ См.: Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990. С. 314 и далее.

роды – отвечало <...> общей эстетической концепции скульптора <...>»⁴⁰⁹

Можно вспомнить близкие явления из истории садово-паркового искусства, представив этот «естественный» постамент аналогом пейзажного парка и альтернативой регулярному искусственному постаменту, неважно, цилиндрической, параллелепипедной или какой-то иной геометрической формы. При этом признается, что в выборе такого постамента также определенную роль сыграло мышление аллегориями – это не просто кусок природы (северные скалы или валуны, к которым пробивается царь, воюющий со Швецией), но и символ трудностей, преодоленных героем (растоптанная змея – одно из препятствий на его пути). К такого рода трактовкам мы еще вернемся – конкретно эту предлагал сам скульптор. Можно отметить и еще один момент новаторского правдоподобия, противостоящий традиционным условностям скульптуры. Конная статуя всегда изображает всадника в движении (исключения более позднего времени, вроде памятника Александру III П. Трубецкого, можно не принимать во внимание). А это значит, что в следующее мгновение (о ценности изображенного мгновения *остановки над пропастью* у Медного всадника совершенно не случайно рассуждает Аркин⁴¹⁰) конь свалится с – обычно довольно высокого – пьедестала⁴¹¹. Куда едет всадник и как он попал на постамент? Фальконе чуть ли не первым дает ясный ответ: Петр поднялся на крутую, но все же не неприступную скалу и как раз на самом ее краю остановился; следующего шага не будет – либо это будет смелый прыжок, более естественный здесь, нежели там, где лошадь идет по ограниченной поверхности традиционного постамента.

Итак, Гром-камень (своего рода трамплин) призван служить изображению торжества человеческой воли над природой, победы не слишком жестокой (если не считать растоптанной змеи); можно сказать, что, как и в английском парке, здесь имеет место единение с природой – памятник изображает, таким образом, конную прогулку царя, взбравшегося

⁴⁰⁹ Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. С. 355.

⁴¹⁰ Там же. С. 326–327.

⁴¹¹ Кстати, в сочинении, посвященном критическому разбору статуи Марка Аврелия на Капитолии, Фальконе формулирует основной упрек в связи с положением ног лошади, которая упадет, если сделает еще один шаг, – не потому, что под ее ногами слишком короткий пьедестал, а в силу анатомических ошибок, допущенных скульптором. См.: Dieckmann H., Sez nec J. The Horse of Marcus Aurelius: A Controversy between Diderot and Falconet // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 15. №. 3/4 (1952). P. 205.

на скалу, остановившегося там в минутной нерешительности, незнании, куда направиться дальше. Или так: царской утехи ради, прямо в центр города доставили гигантский валун, придав этому месту нечто природное, а точнее парковое (задолго до создания на площади сквера, плавно перетекающего в парк). Или даже так: имеет место сложное взаимодействие человека с природой, представленной грубым камнем. Одновременно это волна, на гребень которой вознесен царь, вообще-то, как известно, предпочитавший водные прогулки конным. Ну а в пейзажном парке не менее чем в регулярном, уместен такой намек на торжество человеческой воли над природой – и земной и водной стихиями.

Складывается впечатление, что постамент Фальконе (который и постаментом-то назвать трудно) является чем-то совершенно уникальным⁴¹² – равно как и проистекающее отсюда общее решение монумента. Вновь имеет место противопоставление классицистического новаторства барочной традиционности. Верно ли это? Прежде всего следует отметить, что идея создания постамента отнюдь не пришла скульптору внезапно – у него уже был опыт чего-то подобного, именно статуи в церкви св. Рока в Париже. Аркин упоминает негативное отношение к этим произведениям Дидро: они показались ему слишком барочными⁴¹³. Уже здесь может вкрасться сомнение, а нет ли у таких «естественных» постаментов своей, не такой уж и скромной традиции? Аркин всячески пытается ее не замечать, он, правда, вспоминает фонтан «Четырех рек» Дж. Л. Бернини, но представляет его чем-то принципиально иным. «<...> В этом случае необработанные куски травертина и известняка играли, скорее, декоративную роль. Стихия камня призвана усиливать эффект, производимый стихией воды <...>»⁴¹⁴ Эта мысль никак не противоречит сказанному выше о власти над стихиями, первая же мысль, более общая (о декоративности), вопреки воли автора только усиливает барочное начало Медного всадника, ведь если у Бернини камень играет

⁴¹² Он получит продолжение в городской скульптуре XIX–XX вв., когда такой постамент будет восприниматься и как намек на связь с самым знаменитым памятником России, и как знак новаторской композиционной свободы. Речь о русской архитектуре (можно вспомнить сокращенную версию в виде бюста, расположенную по соседству, – памятник Н. М. Пржевальскому или наглую имитацию в Киеве; есть и более сложные примеры уже следующего века: памятники адмиралу Макарову в Кронштадте или «Стережущему» в Петербурге, где необработанный камень имитирует волны), ибо в зарубежной таких памятников, по всей видимости, меньше.

⁴¹³ Там же. С. 323.

⁴¹⁴ Там же. С. 355.

только декоративную (формальную) роль, то у Фальконе он наделен еще и аллегорическим смыслом.

Если присовокупить сюда другие примеры использования необработанных кусков камня в архитектуре и монументальной скульптуре, обнаружится нечто вроде целой традиции, причем традиции именно *барочной*⁴¹⁵. Так, в Риме существует более грандиозный фонтан, где использованы необработанные массы камня, Треви, возможно, задуманный самим Бернини, но осуществленный гораздо позже (но раньше, чем Медный всадник). А в Мюнхене уже не фонтан и не памятник, но



Ил. 13. Дж. Л. Бернини. Проект памятника Людовику XIV (после 1665)

церковь бр. Азамов построена как бы на естественном основании – внизу фасада использованы необработанные глыбы, что обнаруживает парадоксальную близость чуть ли не так называемому северному модерну. Но разве не имеет здесь место барочный иллюзионизм, проявляющийся и там, где зодчие имитируют облака с помощью штукатурки (как Фишер фон Эрлах в алтаре университетской церкви в Зальцбурге)? Речь не должна идти о чем-то совершенно чуждом классицизму, скорее о неопределенности границ этих двух, как и *любых других*, стилей. Где-то можно говорить о противостоянии-противопоставлении, где-то о плавном перетекании; и пейзажные парки свидетельствуют о том же, о чем регулярные (не случайно одинаково хорошо прижившиеся и в барочной Италии, и в «антибарочной» Франции) – только несколькими иными словами.

Стало быть, и здесь Фальконе ничего нового не открывает, точнее, его новое – это хорошо забытое старое – вроде бы чуждое Франции барокко, чуждое не ей одной, учитывая, что

⁴¹⁵ Использование необработанных частей камня в скульптуре восходит к «отцу барокко» – Микеланджело. См.: *Möseneder K. Werke Michelangelos als Movens ikonographischer Erfindung // Kunstgeschichte – aber wie? Berlin, 1989. S. 141–187, в особенности S. 142–152.* Автор приводит немало примеров «естественных» постаментов или даже более сложного квазиархитектурного окружения статуй, созданных в эпоху маньеризма, т. е. еще до Бернини.

таких конных памятников в XVIII в. не было создано более нигде. Иное дело, XVII в.! Аркин, к несчастью, не знал⁴¹⁶, что в первоначальный замысел известного ему памятника Луи XIV работы Бернини (ил. 13), отвергнутого французами, входил постамент-скала, который должны были сделать, естественно, на месте; почему Бернини и ограничился изготовлением только самой скульптуры. Но вместо такого завершения она была переделана в изображение Марка Курция, парик короля заменен античным шлемом, а условная подставка под брюхом коня (мрамор требует более надежной опоры, нежели бронза) превращена в языки пламени, вырывающиеся из пропасти, куда и прыгнул римский герой, спасая свой город. Странно, что еще более оправданная в таком случае скала была при этом опущена и заменена традиционным постаментом. Видимо, идея Бернини показалась слишком новаторской – как до того идея снести старый Лувр, заменив его новым дворцом, что собственно и поссорило французов с итальянским мастером.

При всем том Р. Виттковеру удалось показать⁴¹⁷, что замысел памятника Бернини оказал определенное влияние на французскую скульптуру, что, в частности, имеется проект памятника тому же Луи XIV, созданный Ш. Лебреном (ил. 14.), а К.-Г. Мервиль впоследствии предложил изваять Екатерину II на коне, взбирающуюся на скалу.



Ил. 14. Ш. Лебрен.
Проект памятника Луи XIV
(рисунок)



Ил. 15. Л. Белли, О. Табаки.
Памятник строительству
фрежусского тоннеля
(Турин. 1871–1873)

⁴¹⁶ Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. С. 345.

⁴¹⁷ Wittkower R. The Vicissitudes of a Dynastic Monument: Bernini's Equestrian Statue of Louis XIV // *De Artibus Opuscula*. 40. 1961.

Нелюбовь к Бернини заставила и Фальконе подвергнуть в своих теоретических сочинениях дежурной критике его памятник, но не помешала использовать в дальнейшем главное новшество мастера барокко. По существу, ему одному удалось воплотить этот дерзкий замысел – показать всадника, взобравшимся на скалу. Виттковер (завершающий исследование ссылкой на наш монумент) также уделяет внимание аллегорическому значению памятника Бернини – в полном согласии с традициями иконологии он сравнивает героя, поднявшегося на скалу, с *Геркулесом на распутье*. Усилив момент победы над грехом, Фальконе показывает, что выбор уже сделан – конечно, в пользу добродетели. Но уместно отметить, что Марк Курций мстит французам (в лице Фальконе) за искаженную программу Бернини – все-таки неустранимо впечатление, что и наш всадник готов ринуться в бездну. «Перед этой внезапно раскрывшейся пропастью <...>»⁴¹⁸ – о Риме (если верить легенде), не о Петербурге или Париже, – ведь и к судьбе Короля Солнца такая скала никакого отношения не имеет.

Итак, скала и змея – барочные мотивы, в памятнике Растрелли–Бренны отсутствующие (маловероятно, что они появились бы именно в таком виде, выступи там в роли архитектора Растрелли мл.). Вот каким получился этот будущий свидетель декабрьского мятежа и герой картины Сурикова, которому, возможно, он и не показался при свете луны особенно зловещим или – как московский собор – кровавым, ведь эта его ведута скорее рождает чувство камерности, уюта, умиротворенности, приближаясь к стандарту вполне открыточного вида – только виды такие появятся в русской культуре гораздо позже, ибо еще для мирискуссников Исаакий вовсе не был шедевром, достойным изображения, тем более символом города. (Суриков преждевременно и, вероятно, случайно попробовал осуществить мифологизацию города, в ту пору еще не считавшегося «красивейшим на земле», а как бы не наоборот.)

Но какой бы случайной или второстепенной ни казалась в наследии Сурикова эта картина, она, тем не менее, помогает пониманию одного из главных творений – «Перехода Суворова», ибо, как отмечалось не раз, в творчестве этого художника все второстепенное служило подготовке главного – его больших картин, как, например, «Взятие снежного городка» было бытовой параллелью к «Покорению Сибири», в своей демонстрации молодецкой удали иллюстрировавшей также боевую подготовку дальнейших завоеваний (включая переход через

⁴¹⁸ Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. С. 327.

Альпы). Вот и Медный всадник в пейзаже Сурикова может послужить комментарием к гораздо более позднему Суворову, также застывшему на коне над пропастью, куда падают его солдаты – как падали в пропасть враги Луи XIV у Лебрена (хочется сравнить их с жертвами строительства франко-итальянского туннеля⁴¹⁹, запечатленными в туринском монументе⁴²⁰ – см. ил. 14 и 15).

Итак, покорение природы, а лучше сказать, борьба с ней, ведущаяся с переменным успехом (о чем уже шла речь), но также и торжество героя над внутренними и внешними врагами – в том числе над собственным войском, которое он один может направить в пропасть, – вот что изобразил Суриков, переосмыслив отношение Петр⁴²¹–стрельцы, т. е. непокорные солдаты, заслужившие наказание. Полководец, как и государственный деятель, жертвует чаще чужими жизнями, нежели своей, – эта жертва, и эта *ситуация выбора* над пропастью, «на распутье» предопределяет трагизм картины. Переход еще не завершен, но, быть может, вопреки воле героев, все уже *свершилось*, и они, затерянные среди альпийских снегов, просто не знают, что от их подвига немного зависит.

Подводя итог второму архитектурному экскурсу, в котором исследуется еще одно важное *место действия* русской истории – хотя бы и действия, Суриковым не запечатленно-

⁴¹⁹ В Италии, кстати, существует немало памятников рисорджименто (Кремона, Пьяченца и т. д.), созданных с использованием дикого камня, ведь отряды Гарибальди сражались в горах. И железная дорога из Франции в Италию строилась тоже, естественно, через горы. Есть еще ряд близких памятников с телами на камнях, скажем, фонтаны Р. Фремана в испанской Ла Гранхе (1720-е) или фонтаны парка на о. Херренкимзее в Баварии (1870–1880-е).

⁴²⁰ Народное имя памятника поминает *жертв* строительства туннеля, о которых официальное название умалчивает, так что разбросанные вокруг постамента тела не следует воспринимать буквально, как погибших или павших. Достоинно внимания и то, что монумент этот пользуется популярностью среди любителей разного рода мистики, которые полагают его центром зла (есть в Турине и центр добра), а венчающую его скульптуру гения – Люцифером. Этому способствует, наверное, черный цвет бронзовой статуи, парящей над *светлыми*, изваянными из камня телами жертв. Замечу, что мифология нашего памятника, у истоков которой стоит великий поэт, также не лишена двусмысленности. Что это за статуя, которая, сходя с постамента, преследует мирных жителей?

⁴²¹ Нелишне вспомнить ранний опыт работы над образом царя, которого Суриков показал переходящим свои «Альпы» – руководящим столь же дерзким перетаскиванием кораблей по лесу.

го – Сенатская площадь, уместным кажется завершить его сведением некоторых итогов исследования в таблицу. В ней хотелось бы отразить всю противоречивость характеристики обоих памятников как *новаторского* в противоположность *традиционному*. Меня интересуют не столько (весьма зыбкие, неустойчивые) стилевые определения, такие как барокко или (нео)классицизм, но столкновение понятий *старое* и *новое*. В таблице доказывается сначала, что памятник у Михайловского замка по отношению к творению Фальконе суть нечто отсталое (при этом некоторые аргументы приводятся впервые именно здесь, так как при предшествующем рассмотрении одного из этих памятников они показались ненужными), затем рассмотрение разворачивается на 180°. Надеюсь, все это не покажется какой-то бессмысленной игрой и не прозвучит утверждением релятивизма в сфере стилевых обозначений, равно как и скептицизма по отношению к их употреблению.

	Старое/новое		Новое/старое	
	Прадеду правнук	Медный всадник	Прадеду правнук	Медный всадник
<i>Ансамбль</i>	Замкнутая площадь, ограниченная каналами, занимает обособленное положение в городе	Площадь открыта пространству города, связана с другими площадями и Невой	Памятник в центре площади, направлен по оси главного здания (как у Микеланджело)	Памятник в углу площади, развернут вдоль главного здания (как у Донателло)
<i>Статуя</i>	Вычурное репрезентативное изображение, парик и доспехи, регалии	Лаконичное изображение, лавровый венок и условные одежды	Отсутствие аллегорий, лишь исторические сцены (на постаменте)	Аллегорический смысл не только постамента, но и змеи под копытами
<i>Постамент</i>	Условный параллелепипед; всаднику некуда двигаться	Подражание природе – скала, на которую взобрался всадник	Геометрическая простота, ничего лишнего	Иллюзионизм, власть над стихиями (скала, волна)

Соглашусь, что изучению творчества Сурикова такая таблица едва ли способна сообщить нечто ценное; она лишь призвана подчеркнуть побочные следствия данной работы, – они имеют прямое отношение к проблемам методологического порядка, которые постоянно находятся в центре интересов автора, почему такой *временный уход* от основной темы данного раздела и кажется оправданным. Пора к этой теме вернуться.

Из непростого взаимоотношения человека с природой (стихиями) проистекают дальнейшие особенности творчества художника, которые нам следует теперь рассмотреть.

«Суриковское пространство обладает независимой от человека жизнью: оно обтекает, обступает, наступает, оно не имеет правильного архитектурного порядка, мы не можем им управлять. Это пространство неподвластно человеку так же, как ему неподвластно течение времени. Подобно тому, как мы не можем войти в прошлое, мы не можем “войти” в пространство полотен Сурикова <...>»⁴²² Что это за пространство, уподобленное прошлому? Не лучше ли сказать «природа»? Вот что говорит тот же автор о реке, которую преодолевают казаки Ермака и в которой суждено погибнуть их предводителю (месть природы!): «Это не водный бассейн в пространстве, а пространство, поглощаемое водой, сливающееся с ней, ставшее “как вода”. Оно показано как тяжелая массивная пучина, обладающая внутренней невидимой стихийной жизнью»⁴²³. И о том же: «огромные пространства воды и неба, сливающиеся у горизонта, кажутся почти космически безмерными»⁴²⁴.

Вообще же, в картине замечательно передано ощущение грязи и сырости, бесприютности человеческого существования среди этих пространств, берегов и рек. Трагическое в том и состоит, что торжество, победа отнюдь не предопределены, даже и свершившись, они могут завтра обернуться поражением и гибелью, ибо не луки и стрелы, но воздух и вода противостоят кучке завоевателей. Но и люди смешиваются – благодаря замечательно найденному землистому тону картины – с этой грязной водой, сливаются с ней. «Живая каша существ, давящих друг друга» – скажет о картине Репин⁴²⁵. С ним согласен Бенуа: «Дикари скомканы в совершенно компактную кашу»⁴²⁶. Он же: «Чувствуется, что эти людские толпы, как скоты, набросившиеся друг на друга, лютые, кроважидные, безжалостные <...>»⁴²⁷

Но довольно о жестокости происходящего, гораздо интереснее образ месива – следствие и давящих друг друга тел, и осенней грязи. Вот и Суворов когда-то докладывал, что войс-

⁴²² Алленов М. М. Василий Суриков. С. 59.

⁴²³ Там же. С. 58.

⁴²⁴ Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве. С. 133.

⁴²⁵ См.: В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 226.

⁴²⁶ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 335.

⁴²⁷ Там же. С. 331.

ко движется «утопая в скользкой грязи <...>»⁴²⁸ Потому не белоснежные снега горных вершин, но грязь пытается изобразить читавший, вероятно, его режиссер Суриков. Грязь вообще занимает очень большое место в творчестве художника, в том числе и потому, что с точки зрения цивилизованного XIX, тем более XX в. (по крайней мере, в части городской культуры) прошлое представляется невыносимо грязным; кто-то такую деталь в исторической картине постарается скрыть – как в голливудском фильме, представит героев и в самый ужасный момент тщательно вымытыми, – кто-то, напротив, выставит на показ, «исторической правды» ради. Сурикову, конечно, ближе этот второй подход. Грязь он не утрирует, но она в его картинах присутствует бок о бок с непогодой и человеческой жестокостью.

«Раньше-то Москва немощеная была – грязь была черная»⁴²⁹, – пояснял сам художник. Проявляется эта тема и в частностях картин. «Тяжелый, большой, неуклюжий <...> он (посох. – И. С.) словно стучит по деревянным и каменным мостовым городов, крепко вонзается в мякоть земли, оставляя след по бездорожным путям древней Руси»⁴³⁰. Эту старую немощеную Москву стремился изобразить в ту пору не один лишь Суриков. Другие картины такого рода упоминает в одном ряду с работами нашего художника Бенуа. Это и воображаемые пейзажи древней Москвы А. М. Васнецова (в которых совершенно не случайно господствуют темные, коричнево-бурые оттенки), и в особенности «Улица XVII века» А. П. Рябушкина (ГРМ), изобразившего, по сути, приблизительно то же место, что и Суриков, но в иное время года (еще или уже без снега) и в иной, более обыденной ситуации. Люди просто идут по колена в грязи – быть может, они возвращаются с казни стрельцов или расходятся после того, как здесь проехала повозка с Морозовой.

Отсюда и грязь красок⁴³¹, точнее тона, слишком хорошо заметная и противоречащая привычным восторгам по поводу колорита суриковских картин. В действительности, в них царит *цветовая неопределенность*, и единство достигается за счет серо-коричневого тона, а вовсе не согласованных между собой ярких цветных пятен (таковые, конечно же, имеются, но тонут в грязи, не в силах ее одолеть). «Трагедийность, подчеркивание почти всегда роковой обреченности героев его произведений <...> должна была найти свое выражение в объ-

⁴²⁸ Цит. по: Щекотов Н. М. Картины В. И. Сурикова. С. 97–98.

⁴²⁹ Щекотов Н. М. Картины В. И. Сурикова. С. 33.

⁴³⁰ Евдокимов И. В. Суриков. С. 116.

⁴³¹ Там же. С. 42.

единяющем картину тоне, который подчеркивал бы эту обреченность»⁴³². Наверное, грязь улиц и дорог лучше всего подходила на эту роль.

Но, кроме нее, в «Боярыне Морозовой», да и в «Стрельцах» объединяющую функцию выполняет какая-то серая дымка – атрибут сумерек в последнем случае, зимнего пасмурного дня в первом. «Хотя Суриков очень любил солнце и солнечные эффекты <...> ни в одной из своих картин он не изобразил солнечного дня, потому что еще больше, чем солнце, он любил серый цвет, тот “серый”, нейтральный тон воздуха, “холодок”, который “всегда” привлекал у Веронеза...»⁴³³ (Sic) Оставим Веронезе на совести автора, ничего подобного в венецианском искусстве нет, хотя бы потому, что Веронезе не последовал совету Сурикова вывести своих героев на улицу (замечание художника). Гораздо важнее природные аллюзии. «Кто бывал в Сибири, тот знает, что сибирский пасмурный день как-то прозрачнее и цветистее, чем в Москве или Ленинграде. Покров туч как будто там тоньше и свет рассеяннее <...>»⁴³⁴ И все же, что такое облака, туман или дымка, как не *грязь неба*, заслоняющая солнце?

Но что за грязь внизу, на земле, откуда она берется? Это почва. «При первом взгляде на нее (картину “Утро стрелецкой казни”. – И. С.) внимание сразу сосредотачивается на темной грузной массе осужденных, как бы вырастающей из сырой земли»⁴³⁵. И далее о том же: «Нет такой силы на свете, которая могла бы восторжествовать над величием народа, вросшим в свою родную землю»⁴³⁶. *Выросшие* в случае с осужденными, *вросшие* в случае с бойцами – автор хорошо чувствует это почвенное начало. Я не хотел бы обращаться здесь к переносному значению («почвенничество»), гораздо более ценным кажется непосредственный момент связи с землей. Ведь грязь возникает там, где человек расковыривает естественный покров земли, то ли вспахивая ее, то ли просто топча. Протаптывая дороги, человек переворачивает почву, отчего потом под действием осадков и образуется грязь – явление не вполне природное, очень часто созданное людьми. Это и грязь в широком смысле слова – след человеческого существования, результат насилия над естественным ходом вещей.

⁴³² Михайлов А. И. В. И. Суриков. С. 41.

⁴³³ Никольский В. А. Творческие процессы В. И. Сурикова. С. 71. Совершенно непонятно, каков смысл кавычек у слова «всегда».

⁴³⁴ Там же. С. 71.

⁴³⁵ Щекотов Н. М. Картины В. И. Сурикова. С. 34.

⁴³⁶ Там же. С. 67

Лучше Сурикова сказал об этом во многом близкий ему Мусоргский: «Черноземная сила проявится, когда до самого днища ковырнешь. Ковырнуть чернозем можно орудием состава ему постороннего. И ковырнули же в конце XVII века Русь-матушку таким орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют, а как чернозем раздалась и дышать стала <...>»⁴³⁷ Немного загадочно или даже слишком поэтично, но, похоже, что сказано о том самом.

Из некоторых, приведенных ранее цитат следует, что грязи могут быть уподоблены и сбившиеся в кучу люди. Толпа, суетолака, теснота – все это тоже свойства живописи Сурикова, многими отмеченные. К примеру, так: «Теснота композиции, в которой все фигуры точно слиплись, срослись и которую долгие годы считали суриковским недостатком, с бесподобной правдивостью передает движущуюся, страстную, взволнованную массу»⁴³⁸. Или так: «наверное, ему была любя композиционная теснота, свалка, давка на “Пире Валтасара” <...> Реальная, живая толпа всегда кажется такой»⁴³⁹. В «Суворове» отмечается «отсутствие <...> размаха. Люди стиснуты, прижаты к крутизне, за ними не чувствуется тысяч масс»⁴⁴⁰. «Не напрасно дал он нам не широкий вид, а узкий, с боков стесненный, сверху и снизу срезанное пространство <...>»⁴⁴¹ Вот и Стасов сказал о «Морозовой»: «Не везде в картине достаточно воздуха»⁴⁴².

Художник и в жизни любил тесноту⁴⁴³ – усвоенное им с детства свойство комфортного существования, ибо в Сибири агорафобии бесконечных пространств может противостоять только эта, в своем роде, клаустрофилия. Дом с низкими потолками проще протопить, вот отчего, кстати, Меншиков не-

⁴³⁷ Цит. по: *Щекотов Н. М.* К истории создания художественного образа у В. И. Сурикова // Искусство. 1937. № 3. С. 32. Тут же закономерный вывод, очень созвучный Сурикову, ради которого цитата в статье о художнике и приводится: «Прошедшее в настоящем – вот моя задача» (Там же). Сделать это нелегко, так как в современности «действительные и тайные (подразумевается: советники, т. е. чиновники, бюрократия. – И. С.) мешают чернозему дышать» (Там же. Разрядка автора).

⁴³⁸ *Евдокимов И. В.* Василий Суриков. С. 106.

⁴³⁹ Там же. С. 41.

⁴⁴⁰ Там же. С. 164.

⁴⁴¹ *Щекотов Н. М.* Картины В. И. Сурикова. С. 99.

⁴⁴² *Стасов В. В.* Избр. соч. Т. 3. С. 62.

⁴⁴³ См.: *Дурылин С. Н.* Сибирь в творчестве В. И. Сурикова. С. 58.

соразмерен своей избе. Есть в нем нечто от зверя в тесной клетке, но иных условий художник ему предложить не может, изба должна быть именно такой. И в Москве быт Сурикова характеризовался как предельной скромностью (почти скупостью), так и теснотой маленького жилища, где не умещались его огромные холсты. В этих холстах отразилось противоречие величия мира и скупенного человеческого существования в нем.

В избушке Меншикова нет, точнее не видно, дверей (их закрывают от холода, но также закрывают, запирая хищника в клетке), зато есть окно, плохо заделанное, из которого в комнату врывается холод, почти как в камеру Таракановой прорывалась вода. Но, как справедливо заметил Щекотов, «окно здесь могло бы быть проводником живого света. Через него в мрачную избу могло бы проникать дыхание внешней жизни <...>» Однако, «заиндевевшее, обледеневшее, оно кладет предел каким бы то ни было надеждам заключенных на возврат к жизни и свободе. Ледяная преграда эта веет на них мертвящим дыханьем»⁴⁴⁴. Как ни вспомнить окно в картине Федотова «Анкор, еще анкор»!

Любимое выражение художника «утрясение композиции», кажется, на редкость хорошо подходит к описанию этого феномена: для Сурикова крайне важно перетрясти (перемешать) свою «людскую кашу», добиться того, чтобы все свалились в какую-то нерасчлененную массу, образовали толпу. Выходит, что в XVII в. (по словам Мусоргского) «ковырнули почву»; Суриков же теперь трясет людскую массу, добиваясь того, чтобы она вновь устоялась.

«При этом надо прибавить, что русская толпа самая трудная из всех. Западная толпа <...> проще. Она легче находит себе выражение в общем жесте, в общем чувстве. В ней есть единство порыва, обусловленное как общественной большой воспитанностью, так и традиционными правовыми руслами, заранее подготовленными в подсознании на все случаи жизни <...> Конфликты ее совести разрешаются гораздо проще благодаря громадному количеству выработанных историей моральных формул. Этот нравственный автоматизм очень облегчает ее внутренний рисунок. Русская толпа сложнее, живописнее. Ее чувства глубже и разнообразнее, смутнее и противоречивее. Это толпа немых, не имеющих ни слова для своей мысли, ни жеста для своего чувства <...> Каждый остается мучительно замкнутым в лабиринте своей души. Нет упрощенной цельности чувства – нет готового, заранее предпрешенного

⁴⁴⁴ Щекотов Н. М. Картины В. И. Сурикова. С. 45.

выхода, все основано на дроблении взаимоотражений и сложных рефлексов. Потому ее движения неуклюжи и страшны. Ее порывы более дики, ее проявления более бессмысленны, именно благодаря большей сложности нравственного чувства отдельных лиц»⁴⁴⁵.

А вот немного отличное мнение иностранца, высказанное вроде бы тоже по поводу картин Сурикова: «Нет ничего более впечатляющего, чем народ, который волнуется, защищается или нападает: каждая группа живет своей собственной жизнью, героическая или покорная»⁴⁴⁶. Здесь уже место толпы заступает *народ*. Ибо «через Сурикова в русскую живопись полновластно вошел народ»⁴⁴⁷. Нелишне вспомнить, что другой исследователь точно так же объяснял достоинства картины Брюллова «Последний день Помпеи»: Брюллов первым изобразил народ, неважно, что не русский⁴⁴⁸. Действительно, до Брюллова русские живописцы просто не могли справиться со столь многофигурными сюжетами – даже не брались за них. Потом настанет время полотен-гигантов из которых одно, по крайней мере, создано Суриковым – это «Боярыня Морозова», его самая большая картина. Но и в меньших по размерам вещах художника людей великое множество (и сколько бы их ни было, кажется, что их еще больше).

«<...> Чем ближе “герой” к народу, тем теснее он слит с толпой: заметнее выделены Петр и Суворов, зато вдвинуты в самую гущу толпы Морозова и Ермак»⁴⁴⁹. «Ермак, именем которого названа картина, не стал главным ее героем. В соответствии с исторической истиной, он лишь часть своего войска <...> Но с другой стороны, роль Ермака велика, именно он <...> указывает направление удара <...> Так разрешена Суриковым неразрешимая для его предшественников задача – раскрыто единство выдающейся исторической личности

⁴⁴⁵ Волошин М. А. Суриков. С. 86–87.

⁴⁴⁶ Французский критик Делинь. Цит. по: *Замошкин А. И.* Мировое значение творчества В. И. Сурикова // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения. С. 74.

⁴⁴⁷ *Асафьев Б. В.* Русская живопись: Мысли и думы. С. 214.

⁴⁴⁸ См.: *Ацаркина Э. Н. К. П. Брюллов.* С. 110 и далее. О том же: *Мокрицкий А. Н.* «Явление Христа народу». С. 48.

⁴⁴⁹ *Никольский В. А.* Творческие процессы В. И. Сурикова. С. 20. Ср.: «Боярыню Морозову в картине Сурикова возвышает народ. Это он окружил ее ореолом сочувствия и любви, он встал стеной по обе стороны от ее саней. Характерно, что с народа Суриков и начал свою картину, боярыня была написана после всего» (*Сокольников М. П.* Идеи и образы «Боярыни Морозовой» // В. И. Суриков: К столетию со дня рождения. С. 110).

и народа <...>»⁴⁵⁰ И вот итог: «<...> в этом отношении, в смысле представления о взаимоотношениях исторического героя с выдвинувшей его социальной средой, Суриков стоит в русском искусстве особняком. В этом смысле его смело можно называть художником-социологом, пока единственным в русской живописи»⁴⁵¹. Зато забыто критическое суждение, близкое и «социологам» 1930-х, и, с другой стороны, Стасову, что Сурикову «не удалось воплотить подлинно народных движений с действительным проявлением народного характера – показать, как, противопоставляя себя насильственной власти, народ властвует сам и сам ведет историю»⁴⁵².

Народ, конечно, лучше толпы. Но изобразить толпу проще – особенно если такого рода изображения логически вытекают из общей направленности творчества, если и в самом деле художник стремится передать копошение масс в грязи и гораздо меньше думает о том, как «народ властвует сам и сам ведет историю».

Мы рассмотрели почти все свойства живописи Сурикова – за исключением одного, упоминаемого, однако, многими. Это исторические неточности, всевозможные фактические ошибки, допущенные художником. Здесь, конечно, неизбежен спор о верности духу или букве истории⁴⁵³, притом что Сурикова нередко пытались (как и Репина) представить почти профессиональным историком⁴⁵⁴, так что подобные огрехи, хотя и простительные – как это бывает, когда ошибаются серьезные ученые, – все же нуждались в некоем оправдании. Проще всего бы было заявить, что, конструируя мифы, художник почти что обязан где-то приврать, присочинить нечто – для пущей убедительности, так что подобные ошибки – не недостаток, но достоинство. Однако такое утверждение противоречило бы

⁴⁵⁰ *Верецагина А. Г.* Художник. Время. История. С. 86.

⁴⁵¹ *Никольский В. А.* Творческие процессы В. И. Сурикова. С. 20.

⁴⁵² *Асафьев Б. В.* Русская живопись. С. 217.

⁴⁵³ «Суть-то исторической картины – угадывание. Если сам дух времени соблюден – в деталях можно какие угодно ошибки делать» (Суриков. Цит. по: *Волошин М. А.* Суриков. С. 160). Автор монографии приводит также мнение А. Франса: «Забвение – окончательное усвоение знания» (Там же. С. 76).

⁴⁵⁴ «Стены я допрашивал, а не книги» (Суриков. Цит. по: *Волошин М. А.* Суриков. С. 56). Поэтому я посчитал крайне важным поместить в данном разделе архитектуроведческие экскурсы, учинив *стенам* свой допрос. Ср.: «Я на памятники, как на живых людей, смотрел» (В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 182).

требованиям реализма и тому примитивному, но необычайно широко распространенному представлению о *правде* и *лжи* в искусстве, которого я уже многократно касался.

Можно, конечно, выразить эту мысль (о мифе) в более мягкой форме, например так: «<...> мы подходим к великому художнику с односторонней меркой, смотря на него, как на историка, вместо того, чтобы понять раз и навсегда, что творчество его раньше всего есть поэзия»⁴⁵⁵. Т. е. и история тоже, но не в первую очередь. Или так: «Суриковым была найдена та мера условности и правдоподобия, которая послужила основой для достижения художественной правды <...> Именно последняя и покоряет зрителей, которым оказывается совершенно безразлично, “сдвинуто” или нет изображение храма Василия Блаженного по отношению к кремлевской стене в “Утре стрелецкой казни”, может ли распрямиться Меншиков в картине “Меншиков в Березове” <...>»⁴⁵⁶ Сказал ведь А. А. Иванов об истинном гении: «У него некоторые части неправильны, но целое превосходно. В сем случае его можно уподобить божеству. Правила для него нет – он сам себе оно»⁴⁵⁷.

Встречаются в текстах о Сурикове и такие рассуждения: «В полном соответствии с реалистическим методом оказывается подход художника к конкретному историческому факту. Последний всегда обладает всеми качествами достоверности. *Измены букве этой достоверности*, в которых не раз упрекали Сурикова, *служат лишь усилению значения этого факта в исторической перспективе*. Но факт не сосредоточивает в себе смысл поведения исторических персонажей, хотя и служит основой для выражения их состояний, что для Сурикова оказывается моментом более существенным. При этом акцент на состоянии не противоречит реализму, если брать его в самом прямом, а даже не в расширительном смысле»⁴⁵⁸. Поистине, это какая-то казуистика, ухватить действительный смысл которой крайне сложно!

Где, однако, может скрываться истинная причина подобных ошибок? Мы видели уже, сколь важно для Сурикова найти прообразы своих персонажей (и, наверное, также ситуаций, коллизий) в повседневной реальности, знаем, что он, по сути, искал тем самым прошлое в настоящем. «Автор <...> шел

⁴⁵⁵ Щекотов Н. М. Картины В. И. Сурикова. С. 72–73.

⁴⁵⁶ Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX в. С. 126.

⁴⁵⁷ Цит. по: Верещагина А. Г. Художник. Время. История. С. 90.

⁴⁵⁸ Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX в. среди европейских школ. М., 1980. С. 161 (Курсив мой. – И. С.).

к образу от живых впечатлений, от живых людей, которых он с таким трудом и такой настойчивостью искал и, отыскав, добивался, чтобы они ему позировали. Такова особенность Сурикова-реалиста: он должен был увидеть в самой реальной жизни то, что уже жило в его творческой фантазии, и из соединения его внутреннего представления с живой моделью постепенно возникало окончательное решение образа»⁴⁵⁹. «<...> В этом же и его ограниченность, поскольку художник не может создать образы прошлого на основе глубокого его познания, хотя бы в действительности уже и не имелось живых носителей этого прошлого»⁴⁶⁰. То есть одним лишь изучением прошлого не вернуть, а если нет уже его живых свидетелей, то не вернуть вообще никак. У историка ошибок меньше, или они не столь заметны, но «образов прошлого» нет и в помине.

Показательно, что количество ошибок, а главное, их грубость возрастают по мере развития манеры Сурикова. Можно сказать, в поздний период они действительно становятся вопиющими. Это относится в первую очередь к «завоевательным» картинам, где сказалось незнание Суриковым реалий военного дела – на что ему указывал, в частности, Верещагин. Тут уже не положение собора по отношению к Кремлю или потолок в избе Меншикова⁴⁶¹, а нечто более существенное – тактика атаки казаков Ермака (ситуация с устройством ружей не столь существенна, ведь, как мы видели, главное, что там ружья против примитивных луков; какого типа эти ружья, принципиальным образом ничего не меняет) и в особенности продвижения войск Суворова. То, что солдаты съезжают с горы с примкнутыми штыками, даже на взгляд непрофессионала должно выглядеть пугающе⁴⁶².

Но и в этом огрехе есть определенный смысл – из мудрого прежде всего и затем лишь дерзкого замысла полководца поход этот превращается в безрассудную, к тому же жестокую затею (то же с казаками, штурмующими берег). Пускай вина в этом не Суворова, а недостаточно профессионального Сурикова – художник, не военачальник позабыл приказать солдатам отомкнуть штыки, обрекая летящих вниз на увечья. Но нет ли в этом понимания глубинной жестокости всякой военной

⁴⁵⁹ Кеменов В. С. В. И. Суриков. С. 298.

⁴⁶⁰ Михайлов А. И. В. И. Суриков. С. 31.

⁴⁶¹ В «Разине» каких-либо ошибок пока никому найти не удалось, в «Посещении царевны» – чеканные ризы икон, каковых не могло быть в XVII в. (Евдокимов И. В. Суриков. С. 178), – это снова нечто безобидное, вроде Сенатской башни не на месте.

⁴⁶² Ср.: «Так ведь все походы Суворова были не по уставу» (Суриков. Цит. по: В. И. Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 266).

кампании (в конечном счете, с избытком показанной тем же Верещагиным), даже если «по уставу» все происходит гораздо разумнее и мягче?

Наверное, и в самом деле, «измены букве этой достоверности <...> служат лишь усилению значения этого факта в исторической перспективе»? И «<...> какое значение имеют все эти частности по сравнению с главным, решающим, чего достиг Суриков и достиг путем сознательного отступления от фактологических деталей ради высшей художественной правды?»⁴⁶³

Быть может, правы те, кто призывают относиться к Сурикову прежде всего как к поэту, а не к историку? При всей значимости его вклада в изучение, правильное сказать, популяризацию прошлого, он, в конечном счете, по случайности (или повинувшись голосу интуиции) выбирал те, а не иные сюжеты, поскольку они позволяли ему решать какие-то задачи иного порядка – я все же не осмелюсь назвать их задачами *формальными*. Верно, пожалуй, и то, что картины эти не о времени, в них вроде бы запечатленном, еще меньше о времени создания (когда место Морозовой заняла бы Перовская), но о чем-то таком, лежащем в принципиально иной плоскости, где, однако, возможна встреча прошлого и настоящего, быть может, также и будущего – того, в частности, времени, когда пишутся эти строки.

Я уже отмечал, что мифотворчество (возможно, **единственный адекватный способ познания действительности**) не только допускает неточность в деталях, но даже их предполагает. Что все отдельные мнимые орехи такого *пишущего картины историка* – равно как и пишущего романы, снимающего кинофильмы, – неотъемлемая часть замысла или вернее, следствие замысла. Ибо как только человек отрывается от основанной на документированных фактах достоверности, он начинает конструировать собственную реальность, т. е. исправляет историю (необязательно в угоду кому-то), объясняя как все было, точнее, могло быть. Что лишь культ эмпирики, документа и некоего *изначального состояния* (мир до «трехопадения», которое постоянно совершается вновь, как только нечто *действительно бывшее* искажается или попросту меняется точка зрения) могли породить упреки (обращенные к кому бы то ни было) в том, что «все было не так», что художник (писатель) вводит читателя в заблуждение, что он некомпетентен или просто-напросто врет.

⁴⁶³ Кеменов В. С. В. И. Суриков. С. 514.

Ошибки Сурикова – такое же следствие его развитого метода исторических прозрений, как и «позитивные» свойства картин, – т. е. такие, которые никаких споров не вызывают. Но как у каждого частного прозрения есть своя «составляющая риска» (назовем ее так), так же точно у всего метода (у *маккии* творчества) есть своя «темная сторона». Отдельные ошибки, даже грубые, едва ли стоит упоминать – гораздо важнее та ограниченность метода, как и вообще всей исторической живописи «реализма», которую я веду от Флавицкого, от его второй картины. Есть некий глобальный недостаток всякого такого творчества, который должен вызывать разочарование у современного зрителя, делая подобное искусство сейчас не слишком актуальным, хотя я и не могу привести доказательств такой неактуальности (а что для этого нужно? социологический опрос?), но исхожу лишь из общего настроения, которое, надеюсь, могу уловить.

Прежде всего замечу, что художник или романист, конечно, принимает на себя функции историков, и там, где популяризируют какие-то источники, сами по себе сухие и скучные, и там, где служат делу «воспитания граждан страны» на (соответствующим образом поданных и перетолкованных) примерах из истории (своей и чужой). История с солдатами перед «Суворовым» – конечно, карикатура такого процесса (особенно замечательная тем, насколько такое *стояние перед полотном* напоминает сидение перед полотном киноэкрана, куда точно так же будут потом водить и солдат, и учащихся). Но в принципе она правильно передает то, чем занимается всякий такой «историк». Он создает некую удобопреподаваемую версию исторически темных или спорных фактов. Историю и в самом деле пишут всевозможные Дюма⁴⁶⁴; удел серьезных ученых – бороться с таким опрошением и неуклонно им проигрывать. Ибо «настоящая» история (хаос событий) антихудожественна.

Но если попытаться ответить на вопрос, в чем самая большая провинность исторического романа перед хорошим вкусом – не перед пресловутой «исторической правдой»? – то изучение творчества Сурикова способно дать вполне убедительный ответ. Главный недостаток его картин – как и картин его современников – в излишней простоте и понятности, по сути, в исключительной *банальности* того повествования, которое

⁴⁶⁴ Ср.: «<...> Всякий, кто хоть раз увидел суриковских стрельцов, Меншикова, Морозову, уже не сможет себе представить их иначе. Ибо образы, почерпнутые Суриковым из жизни и поднятые до высот художественного обобщения, стали ярче и убедительнее самой жизни» (Там же).

предлагает нам художник. Исторические деятели – в их числе те, о роли и месте которых ведутся нескончаемые споры даже на уровне массовой культуры, – оказываются представлены разочаровывающе плоскими и предсказуемыми. Искусство словно спешит убедить обывателей: не беспокойтесь, эти «великие и ужасные» практически ничем не отличаются от вас, по крайней мере, не отличаются в лучшую сторону. Допустим, исторические злодеи или попросту неудачники хуже мирных обывателей, но вот положительные, правильные герои – не что иное, как идеал всякого простого человека; то, что совершают они, может и должен повторить любой другой, окажись он на их месте.

Все это не противоречит приведенному в начале данного раздела объяснению основного отличия «реалистической» исторической картины от академической – там, где речь шла о способности простого человека отождествлять себя с терпящим неудачу (или какое-нибудь, не зависящее от него бедствие) героем. Это лишь обратная сторона такого опрощения истории, когда художник легко переходит зыбкую грань и общечеловеческое начало в страдании героев становится синонимом банальности и примитива. Видимо, одно влечет за собой другое, и подобно тому, как академическая историческая картина быстро разочаровала, ибо изображала нечто слишком далекое от повседневной реальности, в которой существовал средний зритель, так же быстро должна была приесться и картина реалистическая, ибо она этой реальности слишком близка. Возможен ли выход из такой ситуации?

Конечно, да, но, как показала история искусства, возможен он был только за пределами классической идиомы, даже такой, частично обновленной (как у Сурикова). Одним из аргументов в пользу радикального разрушения классической модели могло послужить разочарование в таких частичных мерах, когда не только *рассказы Брюллова*, но и *рассказы Сурикова* уже не давали ответов на проклятые вопросы истории и культуры – по существу, переставали даже четко формулировать эти вопросы. Это хорошо можно почувствовать сейчас, когда никакой свежий взгляд (вроде того, что пытается дать в своей книге Алленов) не способен уже ничего добавить к томам исследований, посвященных Сурикову, – там все давно объяснено. Либо требуется радикально новый (а в каких-то случаях и граничащий с хулиганством) подход, вроде того, что могут предложить иностранные гости, впервые столкнувшиеся с «Покорением Сибири». Но на долго ли хватит таких парадоксальных интерпретаций? О чем вообще спорить перед полотнами Сурикова, после того, как три лучших произведения

художника исчерпывающим образом изучил Кеменов? Быть может, нужно, чтобы кто-нибудь дополнил его исследование вторым томом, посвященным поздним произведениям живописца, – или же издал продолжение работы советского искусствоведа (если таковое имеется).

Банальность живописи Сурикова лучше всего может быть проиллюстрирована на примере картины «Меншиков в Березове» – прежде всего из-за того, что в ней участвует наименьшее число персонажей. Что говорят они? Уместно спросить сначала, говорят ли они вообще, не является ли принципиальным достижением Сурикова, что его герои молчат – как заметил Волошин, даже под плетью (раскрыт рот, кажется, у одной Морозовой, но такой и должна быть кульминация), что они необычайно сдержанны. Что разговаривают они взглядами и выражением лиц... Что ж, и этого достаточно – их состояние плюс минимальная (а то и максимальная) историческая информация, дополняющая картину (в идеале, наподобие той, что приводит Кеменов), становятся чем-то вроде ярлыка с информацией, прикрепленного к герою, или же «облака с текстом» возле рта в комиксе. Молчание героев Сурикова красноречиво, точнее, их внутренний мир настолько прост, что не допускает разночтений, – ежели таковые были, то только в прошлом (см. мнение «реакционной» критики); с дистанции в сто лет с небольшим они уже невозможны. Одним словом, в них слишком мало благословенной *двусмысленности*, гораздо меньше, чем у Федотова! Да, Суриков при этом, как и Федотов, – мастер *показа*, не *рассказа* (с авторскими комментариями и непременною моралью в конце), но показ этот настолько прост, что зритель легко находит единственно возможный вывод, предполагаемый и самим автором.

Итак, повторю свой вопрос: о чем говорят герои этой картины? Меншиков, впившийся в ручку кресла: «как же так вышло, где, в какой момент я допустил ошибку, и где же справедливость?» Его старшая дочь с потерянным взглядом: «Все кончено, я умираю». Младшая дочь за чтением Писания⁴⁶⁵: «все не так страшно, меня и здесь не покидает веселое расположение духа» (читая книгу, она находит там нечто смешное, по крайней мере, забавное). Сын, ковыряющий подсвечник: «мне скучно здесь, ибо я уж точно был рожден не для такой жизни». Все. Верно, что Суриков «никого ничему не хотел учить», что его картины учат за него, ибо он сделал авторский комментарий излишним, ненужным, там и так все понятно. Но в

⁴⁶⁵ См.: *Щекотов Н. М.* Картины В. И. Сурикова. С. 23.

таком случае ошибки или же проповедь сомнительных (с тех или иных позиций) идей делает картину хотя бы немного более интересной (как могла бы сделать и пресловутая грубость письма, вот только ее у Сурикова – в отличие от многих других русских художников – я как раз не нахожу); в этом смысле жестокий «Ермак» лучше слишком гладкого и «правильного», ибо совершенно справедливо наказанного Меншикова.

Можно бесконечно множить примеры банальных ходов и решений в творчестве Сурикова, особенно ярко проявлявшихся там, где из них рождались споры о мнимых (несущественных) противоречиях в картинах, необязательно связанных с пресловутыми неточностями и ошибками. Это и выяснение, на чьей стороне Суриков в своих трагических картинах, и поиск ответа на вопрос, насколько официально-охранительными были его поздние произведения, вообще удачны ли они – ведь во главу угла ставится все-таки проблема этического порядка, а именно, насколько искренним был живописец, создавая Суворова и Ермака. Поводом к таким спорам послужил, конечно, некоторый элемент двусмысленности, неизбежный у всякого значительного художественного дарования, но элемент все-таки небольшой (в этом беда всех так называемых реалистов). Разгадать каждую такую загадку, в конечном счете, несложно.

Описывая многофигурные картины Сурикова, мы, конечно, не сможем каждому персонажу присвоить (как в случае с «Меншиковым») какое-то определенное высказывание, и все равно в общих чертах будет несложно сформулировать, о чем в каждом конкретном случае *идет речь*. В том, как стрельцы по-разному переживают неминуемую гибель и по-разному реагируют на близость врага, в том, как сочувствуют Морозовой или злорадствуют по поводу ее судьбы⁴⁶⁶ те, кто встречает возок с опальной боярыней на улице, нет большой интриги. Однако с количественной точки зрения, большие многофигурные полотна дают богатый материал для длительных споров и утомительных пересказов.

Это делает произведения Сурикова превосходным материалом для создания текстов в жанре *школьного сочинения о картине* – т. е. описания без анализа. А именно этим, по сути,

⁴⁶⁶ Замечательное допущение одного из авторов по поводу самой Морозовой: «выступила она не за себя, не за свой род, не за близких своих, а за весь русский народ, – так она, по крайней мере, думала» (Там же. С. 13, 15) позволяет проследить конфликт «сочувствующих» и «злорадствующих» даже среди писавших о картине. Исследователь не то чтобы с кем-то спорит, скорее он сам не уверен до конца, какой Морозова герой – положительный или отрицательный.

и занимался (причем с впечатляющей дотошностью) Кеменов – враг всякого изучения формы (если не принимать во внимание его графических опытов с углом саней). Да, творчество Сурикова, при всех его разговорах о любви к композиции, все же в первую очередь о том, *что*, не о том, *как*, и картины его страдают по части гармоничного *единства техники и выражения*, вовсе не потому, что техника слаба, а потому что она необязательна, что ее можно проигнорировать. Картины эти даже не нужно непременно видеть, достаточно знать их, по словесным описаниям, к примеру. И все то ценное, что способны они поведать о русской истории, о русской жизни вообще, тот скромный материал, что способны они дать спорящим о судьбах страны и мира, не нуждается в конкретном оформлении, а это весьма обычно для истории русского искусства – спор возможен и в отсутствии произведения.

Но это подводит нас к главному выводу. Рассказав о неудачах исторических деятелей, Суриков определенным образом высказался и по поводу бессмысленности и бесперспективности собственного творчества, точнее того направления в искусстве, к которому он принадлежал. Строго говоря, все эти порой гигантские полотна (не только «Разина», как заявлял Волошин!) можно было и не писать – похоже, что такой тщательной выделки они не стоили. В их долгой истории создания есть нечто от напрасного выступления стрельцов, ненужного протеста Морозовой, обреченных интриг Меншикова, вообще русского бунта, «бессмысленного и беспощадного». (Неслучаен выбор в первых двух случаях в качестве главных героев безусловно консервативных сил, но ведь и петровский сподвижник также шел *против течения*, полагая, что и после смерти своего благодетеля он может сохранить высокое положение, хуже того, стать, по сути, правителем России. И неважно, что потом на смену изображению поражений пришли картины пирровых побед.) Так же точно обречен был и всякий живописец, пред лицом неотвратимо надвигающегося нового искусства упорно державшийся принципов и норм классической картины. И как документы такого бунта, подавленного самой исторической закономерностью, они, конечно же, необычайно ценны. Морозова могла и не перечить воли царя, но пошла зачем-то на верную гибель... Так и Суриков, вопреки всему, стал автором своих больших картин.

Более того. Если Федотов поведал нам лишь собственную биографию живописца-неудачника, который вовсе не хуже других, быть может, даже и лучше, просто ему почему-то не везет – как не везет столь многим в этой жизни, что и придает его картинам поистине общечеловеческое звучание, то

Суриков рассказал о неудачах целого народа, а через это и о неудачах всего человечества (ведь он далек от мысли представить Россию средоточием мирового страдания или зла, а ее население каким-то особенно невезучим).

Но так как нечто заграничное вроде поленовского «Ареста гугенотки» (ГРМ) все же не стало предметом его изображения (да и не могло им стать), по-настоящему понятным это его послание может быть только для людей, кровно связанных с этой землей, с ее культурными слоями, с ее *памятью места* о бунтах и казнях (Сенатская, Красная пл.). Как великий поэт по-настоящему доступен только носителям данного языка, так и Суриков, иллюстратор русской истории, для иностранцев навсегда останется подобием «старого обломка», к которому туземцы относятся с необъяснимым благоговением. Но в этом смысле все люди туземцы – у каждого народа есть свои комплексы, свои наследственные фантомные боли. И Эфросу следовало бы напомнить своим гостям, что в их культуре есть тоже малопонятные для чужаков «священные камни»; напомнить об этом нелишне и потомкам, уже довольно далеко от Сурикова и его героев ушедшим. Как ни соблазнительно думать, что боярыня Морозова или Степан Разин не имеют к нам, людям XXI в., ровным счетом никакого отношения, что они давно стали частью массовой культуры (в том числе и благодаря Сурикову), все же их присутствие в каждом из нас весьма ощутимо, каждый из нас наследует от них нечто, как и от художников, их воспевших. Рассказавших на своем, порой весьма ограниченном, косном языке о вечных страданиях всего рода людского – хотя бы и через призму не очень важных в общемировой перспективе событий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В самом начале своего текста я попытался сформулировать три основных направления исследования, понимаемых здесь не как задачи, удовлетворительное решение которых в пределах данного сочинения возможно, но как пути – направления, которым хотелось бы следовать, впрочем, без надежды на скорое достижение цели. Я указал на некоторые причины того, почему эти три составляющие данной работы не могут быть исчерпывающим образом разработаны в ближайшее время, главная из них – ничтожность проделанной (предшественниками) работы; масштабы того, что предстоит сделать; отсутствие понимания (среди коллег) того, что именно эти, а не какие-то иные проблемы нуждаются в первоочередном решении. Могу лишь вновь назвать три круга тем, в месте пересечения которых, как кажется мне, родилась данная работа.

Это, во-первых, новая история русского искусства, появлению которой хотелось бы способствовать, что предполагает – как уже неоднократно отмечалось – готовность к решительной переоценке ценностей. Представляя, скажем, Иванова, Федотова или Сурикова не просто великими неудачниками, но художниками, в определенном смысле глобальную неудачу свою концептуализировавшими, раскрывшими через нее трагическую неспособность человека воплотить мечту, несовершенство столь многих творений, бесполезность столь многих усилий, я, надеюсь, никоим образом не способствовал исключению этих имен из русской истории и культуры, но лишь пытался найти ответ на вопрос об их действительном значении и том, что изучение их творчества может дать нового. Проще говоря, что за послание могут прочесть в их творчестве люди нашего времени – возможно, также и грядущих времен.

Во-вторых, это критическая история отечественного искусствознания. Я постарался привести довольно широкий круг источников по данному вопросу, т. е. трудов предшественников – от профессора Леонтьева, якобы «предательски напавшего» на Федотова, а потому никем до сих пор внимательно не прочитанного, до новейшего исследования творчества того же художника, обнаруживающего некоторое желание обновить набор традиционных методик, что оборачивается, однако, лишь поверхностным исследованием *старого быта*. Я подробно исследовал два взгляда на творчество Иванова, представленных в наиболее полных монографиях, посвященных художнику, и способы прочтения его главного произведения, которые там приведены. Во второй части выбранный

мною типичный текст о пейзаже был подвергнут разбору с точки зрения того, каким представляет себе (на уровне языка) автор книги «правильный» (реалистический) и «неправильный» пейзаж, какие эпитеты использует для их описания. Наконец, в заключительной части я попытался собрать из цитат различных исследователей последовательные характеристики отдельных картин Сурикова так, чтобы эти авторы могли высказаться сами; я же, насколько это возможно, не стал бы им своими репликами мешать.

В-третьих, я стремился затронуть некоторые общие вопросы методологического порядка. Этому, в первую очередь, было посвящено вступление, целый ряд экскурсов и отступлений. Я привлекал мнения и концепции ведущих представителей зарубежного искусствоведения, таких как Й. Стшиговски, Х. Зедльмайр, К. Бадт. Далекий от мысли вынести какую-либо оценку их достижениям, я все же – в целом ряде случаев – не мог воздержаться от критических замечаний, в особенности там, где мне приходилось их мнения сталкивать.

Но прежде всего мне хотелось проиллюстрировать три основных типа искусствоведческого исследования, показав различные пути их осуществления и, наверно, собственными ошибками только обнажив возможные опасности, таящиеся на этих путях. Три основных раздела работы представляют собой именно три жанра сочинения об искусстве, где (1) в фокусе научного интереса может оказаться отдельное произведение, либо (2) искусство в целом с точки зрения его устройства, т. е. системы жанров (как у меня) или каких-то иных *основных понятий*, либо (3) творчество отдельных художников. В последнем разделе я, к тому же, привел некоторые примеры из смежной с изобразительными искусствами области – архитектуры, показав, какое они могут иметь отношение к изучению живописных произведений.

Удалось ли при этом подойти к главному – раскрытию феномена классической картины, сказать не берусь. Эту сложнейшую задачу правильнее всего было бы оставить на будущее.

Перевод цитат

- С. 39 и 328 – «В случае с произведением искусства проникновение вглубь не обладает какой-либо ценностью, <...> вся его (произведения – *И. С.*) глубина – на поверхности».
- С. 48 – «Вся эта мнимая проблематика образуется лишь вследствие опоры не на конкретное единство реальных произведений искусства, а на унифицированно сконструированную абстрактную схему стиля. С точки зрения такого подхода, стилистическая чистота представляется *предельной гармонией*, что, на самом деле, чревато опасным обеднением» (курсив автора).
- С. 49 – «Совершенное произведение искусства должно иметь характер необходимости».
- С. 50 – «Как только устанавливается та точка зрения, что всякую эпоху следует соизмерять с ее собственными развитием и способностями, а не с неким вневременным масштабом <...>, формируется совершенно новый подход к художественному организму: путь лежит через его (художественного организма – *И. С.*) внутреннюю необходимость. Такая необходимость коренится в индивидууме и подразумевает, что всякий творческий акт предполагает свой неповторимый контекст».
- С. 57 – «<...> Предопределенная методологией потребность прежде всего решительно углубиться в бытие отдельного произведения искусства порождена одним лишь желанием охватить жизнь во всей ее полноте».
- С. 66 – «Эта книга задумана не в форме последовательного изложения, но как круг, и пять ее глав следует понимать так, что в каждой из них предпринята попытка с новой точки окружности проникнуть в центр».
- С. 70 – «Готтфрид Бем отмечает <...> необходимость “спокойного, склонного к одновременности” <...> “одновременного т. е. малоподвижного, взгляда” <...> Исходя из своего опыта, я полагаю, что для рассматривания произведений Сезанна, в том числе натюрмортов, требуется последовательный, что означает также *живой*, взгляд – взгляд, который всякий раз из последовательности заново синтезирует одновременность, а одновременное заново ритмически разнообразит».
- С. 138 – «Непрерывное пространство стало многослойным».
- С. 144 – «Образ (*das Bild* – *И. С.*) в пределах картины строится как органическая структура со своим началом и концом, ритмическим порядком и завершенностью, и это помогает обрести новое понимание его целостности, когда каждая частность оказывается в недвусмысленном соотношении с целым».
- С. 207 – «Человек для нас уже не центр мира, существо, к ногам которого Творец положил вселенную. Не считается он более и владеющим какими-то внемными силами, коренящимися в его воле. Для всякого тщательного рассмотрения он стал только атомом сущего, на который созвездия в движении своем ни единого мига не обращают внимания».
- С. 207 – «Человек умер, да здравствует природа!».
- С. 207 – «Мы пришли уже к тому, что наивысшим достижением Современного искусства кажется нам некое вневременное мерцание пейзажной живописи».
- С. 393 – «Показательно, что до сих пор только немец знает и понимает его (Беклина – *И. С.*)».