

МОИСЕЙ САМОЙЛОВИЧ  
КАГАН

---

---

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

---

В VII ТОМАХ

---

Работы по общим проблемам философии, культурологии,  
эстетики и теории отдельных искусств, истории культуры и искусства,  
художественной критики

Санкт-Петербург

Издательский дом «Петрополис»

*МОИСЕЙ САМОЙЛОВИЧ*

---

*КАГАН*

---

Том IV

---

ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ  
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

---

Санкт-Петербург

Издательский дом «Петрополис»



УДК 1–18  
ББК 87  
К 12

Каган М. С. Избранные труды в VII томах. Том IV. Вопросы эстетики и искусствознания. — Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2011 г. — 636 с.

ISBN 978-5-9676-0372-3

© Каган М. С., 2011  
© ИД «Петрополис», 2011



## СОДЕРЖАНИЕ

---

### Том IV. Вопросы эстетики и искусствознания

---

#### Раздел I. Искусствоведческие очерки

<b>Творческая дискуссия в Ленинграде.....</b>	<b>10</b>
Информационный бюллетень. Подготовка к Всесоюзному съезду советских художников, 1956 г.	
<b>Художественная критика и научное изучение искусства .....</b>	<b>15</b>
«Советское искусствознание», № 1, 1976 г.	
<b>Монументальное и станковое .....</b>	<b>36</b>
«Творчество», № 6, 1968 г.	
<b>Еще раз о станковом и монументальном искусстве.....</b>	<b>40</b>
«Творчество», № 2, 1972 г.	
<b>Выставка — для зрителя .....</b>	<b>45</b>
«Творчество», № 2, 1982 г.	
<b>Молодость искусства: у живописцев Азербайджана .....</b>	<b>49</b>
«Советская культура», ноябрь 1956 г.	
<b>Творчество молодых.....</b>	<b>53</b>
«Творчество», № 11, 1958 г.	
<b>Становление национальной школы .....</b>	<b>61</b>
«Творчество», № 2, 1958 г.	

<b>ПОИСКИ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗА (1960) .....</b>	<b>66</b>
«ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР», № 6, 1960 г.	
<b>ИЕРАРХИЯ ИЛИ РАВНОПРАВИЕ? .....</b>	<b>71</b>
«ТВОРЧЕСТВО», № 5, 1961 г.	
<b>О ХУДОЖЕСТВЕННОМ КАЧЕСТВЕ .....</b>	<b>75</b>
«ТВОРЧЕСТВО», № 12, 1962 г.	
<b>О РОМАНТИЧЕСКОМ .....</b>	<b>78</b>
«ТВОРЧЕСТВО», № 11, 1973 г.	
<b>СЛАГАЕМЫЕ МАСТЕРСТВА .....</b>	<b>84</b>
«СОВЕТСКОЕ ФОТО», № 3, 1980 г.	
<b>ЛАДО ГУДИАШВИЛИ .....</b>	<b>89</b>
ЛЕНИНГРАД, 1983 г.	
<b>ТВОРЧЕСТВО МГЕРА АБЕГЯНА .....</b>	<b>107</b>
ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ К КАТАЛОГУ ПЕРСОНАЛЬНОЙ ВЫСТАВКИ М. АБЕГЯНА, ЕРЕВАН, 1979 г.	
<b>ТВОРЧЕСТВО МИХАИЛА НАТАРЕВИЧА .....</b>	<b>112</b>
КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, 1982 г.	
<b>ТВОРЧЕСТВО ВАЛЕРИЯ ПЛОТНИКОВА .....</b>	<b>122</b>
«СОВЕТСКОЕ ФОТО», № 4, 1977 г.	
<b>ТВОРЧЕСТВО ИВАНА ГОДЛЕВСКОГО .....</b>	<b>127</b>
КАТАЛОГ ПЕРСОНАЛЬНОЙ ВЫСТАВКИ, 1961 г.	
<b>ВНУТРЕННИЙ СВЕТ (ТВОРЧЕСТВО Р. ХАЧАТРЯНА) .....</b>	<b>131</b>
«НОВОЕ ВРЕМЯ», № 51, 1986 г.	
<b>ТВОРЧЕСТВО АВГУСТА ЛАНИНА .....</b>	<b>134</b>
КАТАЛОГ ПЕРСОНАЛЬНОЙ ВЫСТАВКИ, 1989 г.	
<b>ЗАКОЛДОВАННЫЙ МИР БОРИСА ЗАБОРОВА .....</b>	<b>141</b>
«РУССКАЯ МЫСЛЬ», 21 июня 1991 г.	
И ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ К КАТАЛОГУ ПЕРСОНАЛЬНОЙ ВЫСТАВКИ. ПАРИЖ, 1992 г.	
<b>КАМЕИ ПЕТРА ЗАЛЫЦМАНА .....</b>	<b>145</b>
В СОВАВТОРСТВЕ С Ю. КОГАН. 1991 г.	

**Художественная деятельность как информационная система ..... 152**

«Искусство кино», № 12, 1975 г.

**Русский художник Михаил Конов ..... 182**

В печати, 2005 г.

**Высокое искусство Мераба Бердзенишвили  
и проблемы художественной культуры XX—XXI ..... 207**

Предисловие ..... 207

Глава 1. Общее знакомство с Мерабом Бердзенишвили ..... 211

Глава 2. Структура художественного творчества  
и особенности искусства скульптуры ..... 214Глава 3. О художественном мышлении вообще,  
образном мышлении скульптора, в частности,  
и пластическом мышлении Мераба Бердзенишвили,  
в особенности ..... 224Глава 4. Скульптура в мире искусств и проблема соотношения  
повествовательности и музыкальности в творчестве  
Мераба Бердзенишвили ..... 229Глава 5. XX век в противостоянии с традиционным  
художественным мышлением ..... 235Глава 6. Духовное содержание творчества  
Мераба Бердзенишвили ..... 240**Пространство и время в искусстве  
как проблема эстетической науки ..... 243**

Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, Ленинград, 1975 г.

**Раздел II. Искусство как человековедение****Се человек... ..... 255**

Санкт-Петербург, 2002 г.

К возможному и желанному читателю ..... 256

Теоретическое и методологическое введение ..... 258

Глава 1. Изобразительное искусство как образное человекознание .....	258
Глава 2. Реальное, идеальное и экспрессивное в художественном изображении человека .....	294
<b>Часть I. Историческое бытие человека в «зеркале» искусства .....</b>	<b>331</b>
Глава 3. Самоидентификация человека как родового существа .....	332
Глава 4. Художественное постижение пола.....	354
Глава 5. Образ человека в культурном противостоянии «Восток — Запад» .....	382
Глава 6. Портрет как образ формировавшейся личности .....	412
Глава 7. «Широк человек...» .....	468
<b>Часть II. Жизненный путь человека в «зеркале» искусства .....</b>	<b>485</b>
Глава 8. Таинство рождения и духовный мир детства .....	487
Глава 9. Поэзия юности и дорога любви.....	511
Глава 10. Деятельная зрелость.....	530
Глава 11. Драматическая амбивалентность старости .....	550
Глава 12. Трагедия смерти и художественный дар бессмертия .	559
<b>Заключение .....</b>	<b>593</b>
Искусствоведческие, культурологические и философские труды, на которые опирался автор в настоящем исследовании.....	599
Список иллюстраций.....	609
Именно указатель .....	637

*Р* АЗДЕЛ I.

---

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ

---



Это, наконец, тот факт, что изобразительное искусство в нашей стране является достоянием всей массы народа, а советские художники в условиях, которых не знало буржуазное общество, могут объединиться для дружной коллективной работы на единой идейно-эстетической платформе.

Но дальнейшее развитие советского искусства, по мнению докладчика, может быть успешно только при условии немедленного искоренения тех серьезных недостатков, которые в нем еще есть. М. Каган останавливается на четырех основных проблемах, имеющих, на его взгляд, наибольшее значение при анализе этих недостатков.

Одним из основных препятствий, тормозящих развитие нашего искусства, является, по мнению докладчика, «широко распространившееся у нас за последние годы игнорирование специфики искусства, своеобразия художественного творчества, особенностей различных видов и жанров искусства». Уточняя эту мысль, он говорит об ошибочных взглядах на понимание роли темы и выражения идеи в произведении искусства, а также на понимание формы художественного произведения и в связи с этим — границ реализма.

Значение больших актуальных тем в искусстве незыблемо. Но актуальные темы сами по себе еще не дают произведению права на существование. Тема должна быть воплощена художественно. М. Каган приводит по этому поводу замечательные слова В. Белинского: «Какими бы прекрасными мыслями не было наполнено стихотворение, как бы сильно не отзывалось оно современными вопросами, но если в нем нет поэзии — в нем не может быть ни прекрасных мыслей и никаких вопросов, все, что можно заметить в нем — это разве прекрасное намерение, дурно выполненное». То же самое говорил Н. Крамской о живописи: «Без живописи живой и разительной нет картин, а есть благие намерения и только». Однако, замечает докладчик, наши жюри часто высоко оценивают произведения только за тему, не считаясь со слабым, непрофессиональным уровнем выполнения. Разве это не говорит об игнорировании важнейшей закономерности искусства?

Докладчик отмечает, что в последние годы иной раз складывалось такое положение, когда ряд художников брал для своих произведений определенный круг тем потому, что в данный период эти темы были «выигрышны», за их актуальность прощались недостатки исполнения.

По словам М. Кагана, подобный подход к теме художественного произведения отразился и на практике обучения в нашей художественной школе. Недавно в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина подавляющая часть дипломных работ оказалась посвященной историческим темам. Едва ли может быть закономерным тяготение целого выпуска института к одной тематике. Очевидно, дело в том, что педагоги плохо способствуют выявлению индивидуальной творческой направленности студента и даже поощряют «выигрышные» темы.

Без учета специфики изобразительного искусства составлены так называемые темники, которыми пользуются художники во время подготовки к выставкам.





обобщения, широта письма квалифицировались как формализм. В непосредственную связь с пониманием реалистической формы М. Каган ставит вопрос о развитии творческих индивидуальностей в искусстве, подчеркивая, что у нас должны иметь место различные творческие течения на единой идейно-эстетической базе социалистического реализма, требующего многообразия творческих индивидуальностей. Докладчик приводит примеры несправедливой критики произведений А. Мыльникова, Н. Лапшина, А. Пластова и С. Герасимова, индивидуальный творческий почерк которых часто расценивался как проявление формализма.

Вторым недостатком, тормозящим развитие советского изобразительного искусства, является неблагоприятное состояние художественной критики. Если в области изучения и популяризации истории искусства советскими специалистами сделано немало ценного, то в области художественной критики не только нет серьезных достижений, но можно говорить о явном ее отставании. В течение последних десяти лет, говорит М. Каган, в нашей художественной критике вместо всестороннего критического анализа господствует тон славословия, апологетики по отношению к нашему искусству в целом, и особенно по отношению к заслуженным, дипломированным художникам. Один из примеров этого — недавно вышедшая книга «Русское советское искусство», подготовленная коллективом сотрудников Института теории и истории изобразительного искусства Академии художеств СССР. Еще одна серьезная болезнь нашей художественной критики — непринципиальность, отсутствие у отдельных критиков своей собственной оценки творчества того или иного художника. К односторонности оценок художественных произведений приводит отсутствие широких дискуссий в прессе, в результате чего обычно мнение одного из печатных органов принимается другими безоговорочно и становится неопровержимым.

На развитие советского изобразительного искусства и художественной критики не мог не повлиять культ личности, имевший место в нашей стране в течение многих лет. Последствия культа личности не следует сводить только к идеализации образа Сталина в советском искусстве. Дело даже не в том, говорит М. Каган, что культ личности отрицательно сказался на развитии историко-революционного жанра в целом, а в том, что в нашем изобразительном искусстве под влиянием культа личности начали исчезать инициатива художника, его самостоятельные творческие стремления, начала исчезать справедливая критика. Сейчас, говорит М. Каган, надо начать борьбу за творческую инициативу художников и критиков, за всемерное развитие творческих индивидуальностей.

Борьба за развитие творческой инициативы художника должна начаться с перестройки структуры некоторых художественных организаций и учреждений, а также системы художественного образования.

В системе художественного образования у нас сделано много ценного, но сделанное далеко нельзя считать завершенным. Пока еще выпускники художественных институтов не получают достаточной профессиональной подго-



## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА И НАУЧНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ИСКУССТВА (1974)

---

### 1.

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» вновь привлекло внимание нашей общественности к проблемам развития советской художественной культуры в целом, художественной критики в частности и в особенности. Постановление это вызвано «возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве» и возрастающей ролью критики в художественной культуре<sup>1</sup>. Между тем реальное положение в данной области далеко не соответствует высоким требованиям времени.

Существует, по-видимому, целый ряд причин, которые могут объяснить это несоответствие; несомненно, одна из них — полная неразработанность как общей теории художественной культуры, так и методологии художественной критики. В самом деле, в нашей эстетической и социологической литературе нет работ, в которых художественная культура как целостное и специфическое общественное явление стала бы предметом специального исследования; в результате, хотя само словосочетание «художественная культура» употребляется все чаще, никто не знает его точного смысла, то есть того, какие конкретно области деятельности и социальные институты она охватывает, каково ее внутреннее строение и социальные функции.

Немногим лучше обстоит дело с разработкой методологических проблем научного изучения искусства. В этой области можно назвать едва ли не единственную работу, специально посвященную общим вопросам методологии<sup>2</sup>, а в других областях знания, ориентированных на изучение искусства — в области эстетики, психологии искусства, социологии искусства, семиотики искусства, — методологические вопросы ставятся лишь по ходу анализа в том или ином специальном исследовании; лишь в последнее время сделаны попытки охватить единым методологическим взглядом — так сказать, на уровне метатеории — всю совокупность наук, обращенных к изучению искусства<sup>3</sup>. Не удивительно, что до сих пор у нас нет сколько-нибудь четких представлений о том, какие способы научного изучения искусства имеют право на существование — многие теоретики катего-

---

<sup>1</sup> Коммунист. 1972, № 1. С. 14–16.

<sup>2</sup> Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969.

<sup>3</sup> См.: Барабаш Ю. А. Искусство как объект комплексного изучения // Вопросы философии. 1974. № 10/11.



она только «соприкасается»<sup>7</sup>; однако в музыкальной энциклопедии говорится, что музыкальная критика «является отраслью музыкознания» и имеет научно-исследовательский характер<sup>8</sup>; что касается «Кинословаря», то в нем вместо определения «критики» дается простой отсыл к статье «Киноведение», а в этой последней о критике вообще не говорится ни слова<sup>9</sup>.

Подобная неопределенность и разноречивость представлений о соотношении критики и научного искусствознания связаны, несомненно, с неразработанностью в нашей философии *проблемы соотношения познавательной и оценивающей деятельности человека*, отчего сама оценка кажется гносеологам не особой духовной операцией человеческого сознания, а всего лишь разновидностью познавательной деятельности<sup>10</sup>. Не удивительно, что когда с позиций такого пангносеологизма подходят к определению природы художественной критики, ее определяют как один из разделов научного искусствознания, поскольку акт критической оценки художественного произведения толкуется как чисто познавательная операция. Неудивительно и то, что при отсутствии четкого философско-теоретического обоснования различий между познаванием и оцениванием объектов альтернативой растворения критики в научном искусствознании оказывается их абсолютное противопоставление, доходящее до отнесения критики к сфере самого художественного творчества. Последний пример такого рода — статья М. А. Сапарова<sup>11</sup> в журнале «Творчество», автор которой идет так далеко, что объявляет критику «специфической формой художественного творчества», и при этом включает в критику вообще все искусствознание, то есть делает нечто прямо противоположное тому, что сделал, как мы видели, А. С. Бушмин, полностью растворивший критику в науке о литературе.

Успехи советской философии в разработке теории ценности и в различении двух форм отражения человеком действительности — познавательной и оценивающей — позволили Б. М. Бернштейну выявить принципиальные различия *двух способов освоения искусства — научно-познавательного и критически-оценочного*, показав их взаимосвязь и взаимную дополняемость<sup>12</sup>. К этому же выводу пришел и автор настоящей статьи. Правда, в недалеком прошлом мы еще рассматривали критику как раздел искусствознания<sup>13</sup>, однако в описании ее реальных функций в художественной культуре общества фактически опровергали, сами того не

<sup>7</sup> Театральная энциклопедия. Т. 1. М., 1967. С. 159 и 135.

<sup>8</sup> Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1966. С. 250.

<sup>9</sup> См.: Кинословарь в двух томах. Т. 1. М., 1966.

<sup>10</sup> См., например: Коршунов А. М. Теория отражения и творчество. М., 1971. С. 66–69.

<sup>11</sup> Сапаров М. Антиномия художественной критики. Творчество. 1975. №1. С. 10–11.

<sup>12</sup> Бернштейн Б. М. История искусств и художественная критика. Советское искусствознание '73. М., 1974.

<sup>13</sup> Кagan М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. 2-е изд. Л., 1971. С. 22. Эта ошибка была исправлена в третьем, немецком издании «Лекций». Kagan M. S. Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Asthetik. Berlin, 1974. S. 20.



ние необходимым<sup>19</sup>. Что же касается возможности возникновения художественной критики, то она существовала в это время благодаря сравнительно широкому развитию печатного слова, журналистики, что позволяло дополнить непосредственную «обратную связь» публики и художников связью, опосредованной критической статьей, рецензией, эссе и приобретавшей в силу этого значительно более широкую сферу воздействия, нежели непосредственная оценочная реакция публики.

Подчеркнем, что как явствует из вышесказанного, теоретический анализ выводит необходимость художественной критики из рассмотрения самого процесса художественной деятельности, который в определенной историко-культурной ситуации как бы порождает критику из самого себя. Проиллюстрируем это следующей схемой:



Как видим, в ходе нашего анализа наука об искусстве пока вообще «не возникала»; это означает, что если художественная критика вырастает внутри системы художественной культуры, то научное изучение искусства приходит в последнюю извне, из другой культурной сферы — из научной деятельности общества. Об этом речь у нас впереди, сейчас заметим только, что как бы тесно ни соприкасались, а подчас даже сплетались в одном трудно расчленимом целом, наука об искусстве и художественная критика, они, как мы видим, занимают разные места в культуре и должны быть рассмотрены в их специфической природе, структуре и функциях.

### 3.

Цель художественной критики, самый смысл ее существования — устанавливать художественную ценность произведений искусства, а опосредованно — и

<sup>19</sup> См. об этом: *Бернштейн Б.М.* Указ. соч. — С. 259–260.





ляется разновидностью последней<sup>22</sup>, а является *интегральной ценностью произведения искусства*, которая включает в себя эстетическую ценность данного произведения, его нравственную ценность, политическую, религиозную (или атеистическую), познавательную, то есть все плоскости духовно-идеологического значения произведения.

Именно и только такое понимание задач художественной критики по определению художественной ценности произведений искусства позволяет объяснить роль критики в художественной культуре как своего рода «приводного ремня» или «звена связи» идеологической жизни общества и искусства: критика потому и может успешно осуществлять эти функции, что она *переводит на язык художественной информации все идеологические требования общества к искусству*. Цель художественной критики в том и состоит, чтобы показать, как эти идеологические требования («социальный заказ») воплощаются в искусстве — и с точки зрения их собственных содержательных критериев, и с точки зрения их эстетического претворения в художественной ткани произведения искусства. В этом смысле известное плехановское положение о «двух актах критики» — нахождения социологического эквивалента и собственно эстетической оценки<sup>23</sup> — пусть схематично и упрощенно, но по существу верно отразило эту диалектическую двусторонность художественной критики. Такое ее понимание противостоит и односторонней крайности «чисто эстетической» критики, как называли ее в России в середине XIX века, а говоря на языке XX века — критики эстетской, и односторонности чисто социологической критики, для которой единственно существенным является идеологическое значение произведения. В этих обоих случаях художественная критика оказывается искаженной и выхолощенной, утрачивая свою дееспособность, так как эффективно осуществлять саморегуляцию художественной культуры можно лишь при условии *сопряжения эстетических и внеэстетических (идеологических, познавательных, утилитарных) критериев оценки художественных явлений*.

Сама необходимость такого сопряжения говорит о чрезвычайной сложности критической деятельности. Она требует от критика развитого *эстетического чувства* — способности опознавать красоты произведений искусства, отличать истинно прекрасное от только кажущегося таковым, даже если при этом приходится вступать в конфликт с господствующим вкусом, сокрушая кумиров публики, или, напротив, обнаруживая высокую эстетическую ценность там, где ее еще никто не заметил. Но одновременно критик должен обладать развитым *нравственным чувством*, ибо определение художественной ценности произведения включает и выяснение его морального значения — вспомним, как связывались нравственные и эстетические критерии у Дидро при оценке творчества Греза и Буше. Вместе с тем акт определения художественной ценности очень часто включает в себя оценку *социально-политического смысла* произведения —

<sup>22</sup> Такова, например, позиция Л. Н. Столовича. См. его интересную книгу «Природа эстетической ценности» (М., 1972), некоторые положения которой расходятся, однако, с представлениями автора настоящей статьи.

<sup>23</sup> Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948. С. 207—213.

именно этим объясняется, например, двойственное отношение Буало к комедиям Мольера, страстная защита Стасовым творчества передвижников, горячие споры о «Мертвых душах» Гоголя, об «Отцах и детях» Тургенева, о творчестве немецких художников-экспрессионистов. Даже уклонение критика от анализа политической или нравственной идеи произведения оказывается, в конечном счете, выражением определенной мировоззренческой позиции — позиции аполитичности, безыдейности, эстетизма. Но оценка политических, нравственных и всех иных идейных качеств произведения искусства, оторванная от определения его эстетической ценности, немыслима вообще в художественной критике!

В. И. Ленин имел основания говорить о политическом смысле стихотворения Маяковского «Прозаседавшиеся», подчеркивая при этом, что он воздерживается от какой-либо эстетической оценки, ибо судит именно как политик, а не как критик: «Вчера я случайно прочитал в “Известиях” стихотворение Маяковского на политическую тему. Я не принадлежу к поклонникам его поэтического таланта, хотя вполне признаю свою некомпетентность в этой области. Но давно я не испытывал такого удовольствия, с точки зрения политической и административной. В своем стихотворении он вдрызг высмеивает заседания и издевается над коммунистами, что они все заседают и перезаседают. Не знаю, как насчет поэзии, а насчет политики ручаюсь, что это совершенно правильно»<sup>24</sup>. Можно ли, однако, представить себе, чтобы литературный критик сказал в подобном случае: «Не знаю, как насчет поэзии...»? Задача критика в том и состоит, чтобы показать, как *политика становится поэзией, и какой именно* — хорошей или плохой — поэзией она в данном конкретном случае становится.

Определить политический, нравственный, религиозный (или атеистический) смысл художественного произведения — дело далеко не всегда простое, и история художественной культуры знает немало случаев весьма противоречивых суждений об идейном содержании одних и тех же произведений; и все же тут возможна высокая степень объективности и доказательности, ибо реальный смысл политического действия или нравственного поступка определим *в принципе однозначно*. Гораздо сложнее обстоит дело с определением эстетической ценности произведения искусства или творчества художника в целом. Определение это, основанное на способности критика к сопереживанию, на характере его вкуса, на развитости его воображения, на его общей и художественной культуре, на своеобразии его жизненного и эстетического опыта, в высокой степени *субъективно, лично*.

Индикатором эстетической ценности любого объекта — явления природы, человеческого поступка, вещи, произведения искусства — является мое переживание, моя непосредственная эмоциональная реакция, которую я могу уже *post factum* анализировать и объяснять, но которая является прямым, единственным и незаменимым «прибором», улавливающим эстетические качества воспринимаемого мной объекта. Не удивительно, что в деятельности критика нередко случаи отчетливого расхождения эстетических и внеэстетических оценок одного и того

---

<sup>24</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 45. С. 12.



же произведения: оно может обладать высокими эстетическими достоинствами при ложности, реакционности своих идейных оснований, и может быть эстетически ничтожным при несомненной правильности политических, этических, атеистических принципов.

Как бы ни была, однако, высока роль субъективно-личностного фактора в выявлении эстетической ценности произведения искусства, здесь действует тот закон, который Кант сформулировал в понятии «субъективной всеобщности» вкуса. Социологический и социально-психологический анализ способен обнаружить за самым индивидуализированным эстетически «вчувствованием» *его детерминированность общественной средой, эпохой, социальной ситуацией*, в которой существует и работает критик. Сознает он это или нет, но объективно критик всегда *представляет*; его мировоззрение, его психология, его вкус *социально детерминированы и социально выразительны*.

Необыкновенно интересна в этом отношении практика «Литературной газеты» и «Вопросов литературы» (к сожалению, не принятая в других наших литературно-художественных журналах) — опубликование разных, а подчас и противоположных оценок одних и тех же литературных произведений. Может показаться, что речь идет здесь только о различии индивидуальных вкусов критиков; между тем каждый критик представляет в подобных дискуссиях — сознает он это или нет — определенный «разряд» читателей, отличающийся целым рядом признаков — возрастом, уровнем общей культуры, уровнем эстетического развития и т. п. По этим параметрам социологи обычно дифференцируют публику, изучая разнообразие ее установок, потребностей, вкусов, оценок; следует, однако, иметь в виду, что каждая из таких групп публики имеет своих представителей и в сфере критики — и на уровне самодетельной критики (представленной в стенных газетах предприятий и институтов, в устных обсуждениях произведений искусства, организуемых в библиотеках, музеях, клубах), и на уровне критики профессиональной. В одних случаях различия критических оценок можно четко определить как проявления квалифицированного и примитивного подхода к искусству, утонченного и неразвитого вкуса, а в других разные критики представляют вкусы «хорошие и разные», *ибо многообразие талантов художника должно соответствовать богатству созвучных им вкусов публики*.

Только в истории художественной культуры, на основе коллективного опыта человечества становится возможным установление *объективной эстетической ценности* творчества каждого художника, которая и определяет различные места, занимаемые в искусстве Шекспиром и Марло, Пушкиным и Бенедиктовым, Суриковым и Соломаткиным... Впрочем, и тут следует заметить, что объективность эта иная нежели объективная ценность теоремы Пифагора или изобретения Гуттенберга — потому-то в истории искусства постоянно происходит *переоценка многих ценностей*, ибо каждая эпоха, каждый тип культуры, каждое поколение решает проблему ценности художественного наследия *для себя*, исходя из своих — субъективных! — потребностей, интересов и идеалов.



полной подмены непосредственного ощущения ценности рассматриваемого произведения его профессиональным «разбором», в котором опыт, наторелость пера камуфлируют примитивность или вульгарность вкуса;

- *характером установок критика*, в которых выражается система требований и ожиданий, предъявляемых им к искусству. Совершенно очевидно, например, что различия в критических суждениях Чернышевского и Григорьева или Стасова и Дягилева определялись в первую очередь именно этим — принципиальным различием идейно-эстетических установок, играющих роль первичного ориентира всей деятельности критика. Именно этим структурным подобием художественно-критической деятельности и обычного восприятия искусства она изначально отличается от деятельности научно-исследовательской, хотя обе обращены к тому же предмету — произведению искусства: ведь искусствознание, как и любая другая наука, подчиняется *общим законам познавательной деятельности*, в которой вся полнота личностного, субъективного, сотворческого начала элиминируется ради проникновения в чисто объективные связи и отношения изучаемой области реальности. Поэтому у ученого-искусствоведа ни установки, ни вкус, ни вся полнота личностных качеств не играют той роли, какую они играют в деятельности критика.

Именно отсюда и возникает нередкая, как мы видели, иллюзия, будто критика принадлежит не к сфере науки, а к сфере самой художественной литературы. Действительно, критика лежит *в той же информационной плоскости*, что художественное творчество и художественное восприятие, но *она родственна восприятию, а не творчеству*, так как выступает в форме *интерпретационного сотворчества*. Однако и от него критика отличается тем, что должна *перекодировать переживание художественного произведения на язык публицистики*, т. е. определенной идеологической деятельности (поскольку именно идеология осуществляет выработку ценностной ориентации).

Критика не является, следовательно, ни областью науки об искусстве, ни формой самого искусства; она есть *нечто третье*, что не мешает ей тесно соприкасаться со своими духовными «соседями» и даже вбирать в себя, в той мере, в какой это необходимо для решения ее собственных аксиологических, идеологически-публицистических задач, элементы научного познания и художественного творчества. Так, в классических образцах критического жанра мы встречаемся то с лирическим пассажем, подобным стихотворению в прозе («Театр!.. Любите ли вы театр так, как я люблю его, то есть всеми силами души вашей, со всем энтузиазмом, со всем исступлением, к которому только способна пылкая молодость, жадная и страстная до впечатлений изящного?.. Какое из всех искусств владеет таким могущественными средствами поражать душу впечатлениями и играть ею самовластно<...> Лиризм, эпопея, драма: отдаете ли вы чему-нибудь из них решительное предпочтение или все это любите одинаково? Трудный выбор? Не правда ли? Что же такое, спрашиваю вас, этот театр?<...> О, это истинный храм искусства, при входе в который вы мгновенно отделяе-



обходимость является для искусствознания абсолютной и в принципе не связана даже с тем, большой или малый художественной ценностью обладает творчество того или иного художника — арзамасская школа, например, в той же мере заслуживает внимания историка русской живописи, как творчество «мир искусников»; между тем современное, живое, создающееся «на наших глазах» искусство оказывается гораздо менее доступным научному исследованию — именно потому, что процесс, в котором возникают современные произведения, еще не завершен, потому что не образовалась еще временная дистанция, которая отделила бы объект от изучающего его субъекта.

Таким образом, ходячее представление, будто единственная разница между искусствознанием и критикой состоит в том, что первое имеет дело с художественным наследием, а вторая — с современным искусством, оказывается упрощенным, огрубленным и искаженным отражением действительных различий в самом предмете искусствоведческого познания и критической оценки.

д) Известных корректив требует, наконец, распространенное представление о функциях художественной критики.

В самом общем виде мы уже их определили, характеризуя критику, с одной стороны, как «приводной ремень», соединяющий идеологическую жизнь общества с художественной культурой, а с другой — как «механизм саморегуляции» этой последней. Именно *диалектика превращения управления извне в самоуправление* определяет главную социокультурную функцию художественной критики.

Конкретизируя это общее определение, следует выделить основных адресатов, которым критика посылает вырабатываемую ею оценочную информацию, стремясь воздействовать на их сознание, вкусы, установки, принципы деятельности. Первым таким адресатом является, несомненно, *художник*, которому критик, выступающий в качестве наиболее квалифицированного представителя публики, сообщает, как воспринято его произведение, так ли оно понято, как того хотел его создатель, с какой силой оно воздействовало на сердца и умы людей, поддерживает ли общество (та или иная общественная группа) само направление творчества художника и его творческий метод. Второй адресат критики — сама *публика*, эстетическим лидером которой является критик, к голосу которого она поэтому прислушивается, сверяя с его суждениями собственные ощущения, и у которого она учится квалифицированному восприятию, пониманию, разбору, оценке художественных произведений. Есть, однако, у критики и третий адресат, находящийся частично за пределами художественной культуры, но оказывающий на нее непосредственное влияние, ибо именно он формирует и формулирует предъявляемые ей «социальные заказы» — речь идет об *организаторах художественного производства* — руководителях театров, киностудий, концертных организаций, музеев, издательств, а затем и руководителях всей государственно-политической, культово-религиозной, идеологической жизни общества, которые рассматривают искусство как инструмент политической и идеологической деятельности, ставя перед ним соответствующие задачи (либо санкционируя его обособление от политической и идеологической жизни, что также является своеобразным «со-





включать в свое предметное поле все многообразие, всю полноту природных и социальных явлений, а значит и явлений художественных.

а) Первый уровень, на котором осуществляется это обращение науки к познанию искусства, мы назвали бы *неспецифическим*: речь идет о том, что многие науки, изучающие гораздо более широкие области, нежели область художественной деятельности, сталкиваются с необходимостью рассматривать эту последнюю как *одно из конкретных проявлений исследуемых ими общих законов* — скажем, законов психической деятельности, которые изучает психология, или законов познания, которые изучает гносеология, или законов функционирования и развития культуры, которые изучает культурология, или законов коммуникации, которые изучает семиотика, или законов строения и функционирования самоуправляющихся систем, которые изучает кибернетика, или законов выработки, хранения и передачи информации, которые изучает теория информации... Своеобразие складывающейся гносеологической ситуации состоит, однако, в том, что все указанные нами науки оказываются тут в истинно парадоксальном положении — они и *познают искусство, и не могут его познать*.

Это объясняется тем, что все они «берут» искусство не с его специфической стороны, а именно со стороны неспецифической; иначе говоря, их интересует не то, что выделяет искусство в ряду других, родственных ему явлений (психологических, гносеологических, социологических, семиотических и т. п.), а то, что его с ними *сближает*, являясь тем самым инвариантным для данных сфер деятельности<sup>29</sup>.

Впрочем, подобная противоречивость характеризует отношение всех этих наук и к другим конкретным объектам, попадающим в исследуемые ими предметные области — ведь и научная, и техническая, и педагогическая деятельности рассматриваются психологом, социологом, философом, кибернетиком *не в специфической неповторимости* каждой, а в том, что для всех них, а также для деятельности художественной, является *общим*. Какой же выход из этого положения находят данные науки?

Опыт показывает, что выход этот ищется на двух путях: один, наиболее, к сожалению, распространенный, состоит в том, что по тем или иным признакам ученый считает *какую-то конкретную форму деятельности идеальной моделью изучаемой им сферы действительности*, и соответственно исследует прежде всего, а иногда и исключительно, ее, приписывая найденным при этом частным закономерностям общее значение, а все другие объекты, лежащие в данной сфере, предстают как *искаженные, неполноценные модификации этих законов*. Так, философы-гносеологи считают обычно идеальной формой познания науку, соответственно превращая гносеологию в методологию научного познания, искусство же в этом случае либо интерпретируется как «смутное познание», либо вообще игнорируется как объект, запредельный для гносеологического анализа; так, семиотики ориентируются обычно на естественный язык как на идеальную знако-

---

<sup>29</sup> Свежий и яркий пример такого рода — обращение к материалу искусства в книге М. Мазура «Качественная теория информации» (М., 1974).



Подчеркнем, прежде всего, что мы имеем здесь дело не с одной наукой, а с целым их семейством, поскольку данный уровень познания требует учета *специфики каждого вида искусства*, а они весьма существенно отличаются друг от друга; соответственно искусствоведческие науки включают в себя литературоведение, музыковедение, искусствоведение (имеющие предметом своим изобразительные и прикладные искусства), театроведение, киноведение и т. д. Отметим далее, что каждая из этих наук призвана осуществить всесторонний анализ подведомственного ей искусства, и потому имеет два раздела — *исторический* и *теоретический*.

Выступая в качестве *истории искусства*, искусствоведение призвано выявить объективные закономерности историко-художественного процесса (законы смены направлений и стилей, борьбы методов и т. п.), нарисовать картину развития искусства в каждой стране и в каждую эпоху, выявить своеобразие каждого художественного течения и творчества каждого художника, наконец, прийти к отдельному произведению искусства и раскрыть историю его создания, богатство его содержания, принципы его построения, его место в творчестве художника и в художественном развитии общества. Именно потому, что научная история искусства имеет дело непосредственно с *конкретным художественным произведением*, она теснее, чем какая-либо другая наука, соприкасается с художественной критикой, что создает нередко, как уже отмечалось, иллюзию их полного тождества. Между тем даже тогда, когда они переплетаются в деятельности одного и того же человека — В. Стасова или А. Бенуа, Н. Пунина или Д. Сарабьянова — они остаются разными по сути своей формами деятельности, ибо историческое изучение искусства есть отрасль исторической науки, разделяющая основные ее методологические установки, возможности и ограниченность. Не затрагивая здесь ведущейся со времен неокантианства полемики о своеобразии исторического знания, ограничимся утверждением, что история искусства, как и гражданская история, имеют своей целью *объективное знание о всем ходе развития исследуемых ими областей социальной жизни, человеческой деятельности, культуры*.

В *теоретическом* своем разделе искусствознание соприкасается уже с другими науками. Здесь предметом изучения является не отдельное уникальное произведение искусства и не их исторически разворачивающиеся «цепочки», а те *общие, устойчивые, инвариантные* качества и закономерности, которые связывают изнутри множество конкретных произведений — речь идет о специфических структурных признаках каждого вида искусства, каждого его рода и жанра, об особенностях содержания и формы в данной области искусства, о его изобразительно-выразительном языке и т. д. и т. п. Исторический и теоретический разделы искусствоведческих наук могут соприкасаться друг с другом более или менее тесно — от полного их разрыва в буржуазной науке, в которой позитивистская методология уводит фактографически ориентированную историю от теории, а идеалистическая метафизика уводит умозрительно конструируемую теорию от истории, до стремления диалектически мыслящих искусствоведов



(или «психологическая эстетика», или «экспериментальная эстетика»), «социология искусства», «семиотика искусства» и некоторые другие. Правда, их научный статус до сих пор находится под сомнением. Так, после десятилетия полного господства (1920-е годы) социология искусства была у нас на два десятилетия изгнана за пределы научной жизни, затем «реабилитирована», затем вновь признана «недееспособной»<sup>33</sup>. Так психология искусства, непризнанная в годы господства социологии искусства, получила впоследствии все права гражданства, однако предмет ее, задачи и отношение к другим изучающим искусство наукам остаются и поныне совершенно неопределенными. Что касается семиотики искусства, то одни возлагают на нее в наши дни великие надежды, рассматривая ее чуть ли не как современную научную альтернативу традиционному искусствознанию, а другие столь же решительно отрицают самое ее право на существование в марксистской науке... Между тем объективное и хладнокровное рассмотрение показывает, что семиотика искусства, как психология искусства и социология искусства, не могут претендовать на вытеснение и замену искусствознания и эстетики, но и последние не в силах похоронить своих «конкуренток», так как психология искусства, социология искусства, семиотика искусства и другие науки того же ряда не являются их действительными соперницами — ведь они призваны исследовать *специфические формы преломления* в художественной деятельности общих законов психологической, социологической, семиотической и т. п. активности человека. Но такая задача отличает данные науки и от материнских отраслей знания — от общей психологии, социологии, семиотики и т. п., точно так же как эстетика отличается по аналогичной причине от философии; подобно эстетике, все эти науки являются *пограничными*, ибо они обращены к изучению *специфики* художественной деятельности, но делают это методами, инструментарием, категориальным аппаратом, которые применяют науки, рассматривающие художественные явления *неспецифическим образом*. Что же касается непривычности таких названий, как «семиотика искусства» или тем более «кибернетика искусства», «информатика искусства», то она проистекает только из неразработанности данных научных дисциплин, тогда как психология искусства развивается уже более ста лет, а социология искусства — почти столетие.

## 5.

Формирование рассмотренной нами группы изучающих искусство наук имеет существенные последствия для строения художественной культуры общества. Ибо до тех пор, пока наука не выходит на рубежи специфического анализа искусства, она остается за пределами художественной культуры; но если наука претендует на постижение специфических закономерностей худо-

---

<sup>33</sup> «Социологии искусства как особой научной дисциплины или даже как особой части искусствоведческого знания на мой взгляд, не существует, мало того, быть не может» (Суровцев Ю. И. К проблематике социологического изучения искусства // Вопросы философии, 1975. № 3. С. 95.).



Резюмируя все вышесказанное, мы можем уточнить построенную в начале этой статьи схему художественной культуры, введя в нее группу изучающих искусство наук:



Такой представляется нам структурная модель художественной культуры, рассмотренной в ее отношениях к другим сферам культуры — к идеологической и к научной жизни общества. Следующий шаг в изучении строения художественной культуры предполагает выяснение ее отношения к материально-технической, к социально-организационной и к коммуникативной сферам культуры. Но это — предмет самостоятельного исследования.





эстетиков, не имеют под собой серьезных теоретических оснований. Музей как организатор специфической формы общения человека с искусством является одним из завоеваний исторического процесса демократизации художественной культуры и одновременно ее приближения к духовным потребностям личности. Жизнь искусства в музейной или выставочной экспозиции привела к тому, что выработалась особая психология восприятия станкового произведения, существенно отличающаяся от характера восприятия стенной росписи или памятника монументальной скульптуры: если эти последние предназначены для одновременного воздействия на массы людей, то станковое произведение оказалось рассчитанным на «одинокое» зрителя и на сравнительно длительное, сосредоточенное, углубленное рассматривание и переживание, т. е. на интимное с ним общение. Иначе говоря, монументальное искусство ориентировано на те стороны человеческой психики, которые могут сближать, объединять массы людей, а станковое искусство — на полноту и целостность духовного мира индивидуума как неповторимой личности.

Вот почему в обществе, целью которого является и идейное объединение всего народа, и одновременно превращение каждого человека в оригинальную, духовно богатую личность, станковое искусство не может быть обречено на гибель. Однако эффективность его развития непосредственно зависит от того, как понимается нами — самими художниками, критиками, искусствоведами, организаторами художественной жизни — его связь с духовными запросами личности.

Проблема «искусство и личность», к сожалению, мало исследована советской эстетической наукой, и лишь в последнее время она стала привлекать к себе внимание философов, социологов, психологов, эстетиков. Начавшаяся разработка этой проблемы показывает, что личность связана с искусством тройным образом: во-первых, как субъект творчества, во-вторых, как объект изображения и, в-третьих, как субъект восприятия.

При этом важно иметь в виду, что взаимоотношения между искусством и личностью проявляются по-разному в разных областях художественного творчества, а потом, в каждом случае они должны исследоваться с предельной конкретностью.

Так, станковое искусство представляет, по-видимому, больший простор для самовыражения личности художника, чем монументально-декоративное искусство. Если в последнем мастер связан характером архитектурной среды, диктующей место, масштаб, размер, формат, тему, стилевой характер стенной росписи, скульптурного фриза или памятника, то в станковом произведении свобода воплощения мыслей, чувств, оригинального замысла, неповторимого видения мира, стилевых пристрастий художника ничем внешним не ограничена. С другой стороны, станковое искусство обладает и большими возможностями для изображения личности, поскольку свойственная монументально-декоративному творчеству мера обобщения не позволяет довести индивидуализацию образа до таких пределов, до каких ее может довести психологический портрет или психологическая сюжетная картина в станковом искусстве. Наконец, станковое искусство с большей полнотой, чем монументально-декоративное искусство,



эффективной организационной деятельности, не может быть разработана силами одних искусствоведов. Тут нужно совмещение разных подходов — искусствоведческого, культурно-исторического, социологического, психологического.

Разговор об этом, по-моему, был бы вполне уместен на нашем предстоящем Всесоюзном съезде.



шуюся реакцией на однобокость былой «украшательской» архитектуры. Однако постепенно выправление этой однобокости вело к тому, что архитектура медленно, но неуклонно стала требовать участия изобразительного искусства в сооружении зданий и комплексов, а значит и умения согласовывать изобразительные художественные решения с характером новой архитектуры. Эти реальные потребности привели к тому, что в художественных учебных заведениях стали создаваться первые кафедры монументальной живописи; в Союзах художников появились хотя и малочисленные, но самостоятельные секции художников-монументалистов; перед искусствоведами встал во весь рост вопрос о специфической структуре монументального искусства, о его отличии от искусства станкового.

Примечательно, что, приступая к написанию настоящей статьи, ее автор нашел в своем архиве два своих выступления на данную тему, опубликованных в журнале «Творчество» — одно в 1961, другое в 1968 году. Первое носило показательное название — «Иерархия или равноправие?» и говорило о необходимости признать монументальное искусство равноправным искусству станковому, и не только на словах, а прежде всего на деле — то есть закрепив это равноправие материально, организационно и финансово. К сожалению, в 1968 году пришлось вновь повторять эти призывы, ибо положение вещей менялось крайне медленно. Даже сейчас, в 1972 году, неравноправие монументально-декоративного и станкового искусства остается практической и теоретической реальностью: практической — ибо несоизмеримы масштабы подготовки художников соответствующего профиля, авторитет этих родов изобразительного искусства в Союзах художников и в Академии художеств; теоретической — ибо даже в наши дни возможны декларации, подобные той, которые мы совсем недавно прочли в статье В. Ванслова, где с похвальной откровенностью было изложено это отжившее свой век, но все еще живучее метафизически-иерархическое представление о «ведущей роли» станкового искусства, которое будто бы «концентрирует в себе познавательные и гуманистические начала творчества», обладает «особыми преимуществами» по сравнению с искусством монументальным, декоративным, прикладным и единственное — позволяет художнику овладевать «навыками реалистического изображения» (Творчество. 1971. № 10).

Объективная логика развития нашей культуры диктует иную постановку вопроса — она требует от нас максимума практических и теоретических усилий для того, чтобы возможно скорее и полнее выправить уродливо неравномерный ход развития станкового и монументального искусства, ибо стенная роспись, обращаясь к широчайшей массе людей, обладает во всех отношениях — и идеологическом, и эстетическом — не меньшей ценностью, чем полотно, написанное для выставки. Речь идет, конечно, не о каком-либо вытеснении станкового искусства монументальным, не о возрождении наивных прогнозов «производственников», а о необходимости подлинного равноправия этих одинаково замечательных и одинаково нужных современному человеку родов изобразительного искусства.

Хотя решающее слово принадлежит тут, повторяю, отнюдь не теории, однако многое зависит и от нее — прежде всего выяснение объективных законов, опреде-



ментов архитектурной композиции, даже если такие ошибки встречаются в творчестве каких-то больших художников прошлых эпох.

Лишь один пункт в статье Прокофьева — последний — кажется мне отступлением от завоеванных в этом анализе высот. Поскольку проблема эта весьма существенна, остановимся на ней более внимательно.

Показав принципиальные различия — и содержательные, и формальные — станкового и монументального искусства, Прокофьев должен бы, казалось, заключить, что современной культуре нужны оба, как взаимодополняющие друг друга, способы художественного освоения мира. Вместо этого, как бы испугавшись показанной им односторонности обоих родов изобразительного творчества, он стал искать в истории искусства XX века явления, в которых станковое и монументальное искусство сливались бы воедино, ликвидируя тем самым ограниченность каждого. Прокофьев находит «у Гогена, Сезанна и Майоля на Западе, у П. Кузнецова, Петрова-Водкина, Сарьяна, Фаворского волнующий, удивительно емкий и значительный синтез монументального и станкового...». Именно по такому пути единения «двух этих потоков развития пластических искусств» должно, по убеждению критика, пойти дальнейшее развитие изобразительного искусства.

Такая логическая конструкция не лишена изящества и мажорного, оптимистического звучания: два потока, блуждавших на протяжении веков порознь и тосковавших друг без друга в своей печальной односторонности, сливаются, наконец, в экстазе и от этого их слияния рождается некое наисовершеннейшее, наигармоничнейшее искусство, и станковое и монументальное в одно и то же время... Но позвольте, возможно ли вообще такое чудо? Может ли произведение живописи быть одновременно стеной росписью и картиной в раме, ведущей самостоятельное существование? И как могут соединяться все те противоположные качества, которые так тонко и точно выявил В. Прокофьев в росписи и в картине?

Внимательное чтение статьи показывает, откуда проистекают ее странные выводы — из незаметной подмены автором понятия «монументальное искусство» понятием «монументальность в искусстве». Последнее может, разумеется, характеризовать не только монументальные произведения живописи, графики, скульптуры, но и произведения станковые, а также любые другие — скажем, книжную иллюстрацию, театральную декорацию, плакат, афишу и т.д. Несомненна тяга к монументальности у названных В. Прокофьевым мастеров станковой живописи — тяга, имеющая свои глубокие социально-психологические и эстетические причины. Несомненно и то, что монументальность в станковом искусстве есть результат влияний на него монументального искусства. Но в том-то и состоит проблема и состоит, что испытывая влияние монументального искусства и обретая качество монументальности, станковое произведение остается станковым, то есть сохраняет качества, определяющие саму его природу, точно так же, как стенная роспись остается произведением монументального искусства, даже если она отмечена печатью «станковизма». Но ведь именно эти своеобразные законы художественной природы монументального и станкового родов изобразительного искусства, их содержательные и формальные особенности и интересуют нас в первую очередь! И





## ВЫСТАВКА — ДЛЯ ЗРИТЕЛЯ (1982)

---

В статьях А. Морозова и А. Кантора<sup>1</sup> поднят один из важных вопросов нашей художественной жизни. Если произведение изобразительного искусства создается для того, чтобы встретиться со зрителем, и первое место этой встречи — выставка, то как же не задуматься над тем, что представляет собой выставка как форма общения искусства со зрителем? Какие типы выставок возможны и желательны? И есть ли некий оптимальный способ их организации — тот, который обеспечил бы реализацию всех заложенных в экспозиционной деятельности возможностей?

Пока что выставочная практика складывается у нас без достаточно серьезного научного обоснования. А. Морозов совершенно справедливо говорит о желательности создания специального центра, который мог бы компетентно, на научной основе направлять развитие экспозиционной практики различных организаций. Могу лишь заметить в этой связи, что науки, изучающие искусство, уже накопили достаточный материал для того, чтобы рекомендовать новые принципы формирования выставок.

Мне слышится вопрос: а нужно ли это?

Да, совершенно необходимо. Мы как будто забываем, что выставки существуют для зрителя — создается впечатление, что менее всего учитываются его интересы, необходимость доставлять ему подлинно эстетические впечатления.

При создании гигантских экспозиций их авторы словно бы забывают о «самой малости» — о том, что речь идет не об экспонировании промышленных или сельскохозяйственных изделий, а о произведениях искусства, восприятие которых имеет свои законы, коими нельзя, непростительно пренебрегать! Они состоят в том, что переживание художественного произведения — именно как художественного — требует сосредоточенного внимания, поглощенности раскрывающимся миром образов, ибо только в этих условиях создаются возможности для вживания, для сопряжения видимого с ассоциациями, хранящимися в «памяти сердца», для духовной энергии сотворчества и интерпретации, осмысления видимого...

Сколько времени нужно простоять перед «Блудным сыном» Рембрандта, «Вольтером» Гудона, «Боярыней Морозовой» Сурикова, «Девочкой на шаре» Пикассо, «Вечным покоем» Левитана, чтобы пережить их как творения искусства, как художественные ценности, для того чтобы воспринять их художественный смысл?

---

<sup>1</sup> Начало обсуждения см: Творчество. 1989. №№ 8, 10, 11.



В этом случае выигрывали бы не только зрители, но и сами художники; во-первых, существенно расширилась бы их возможность выставлять свои произведения, во-вторых, небольшие экспозиции можно строить по принципу близости творческих позиций мастеров, отчего каждая выставка обретет художественную цельность, немыслимую в залах манежного типа. Подобный принцип не исключил бы возможность организации время от времени экспозиций, построенных на контрастном сопоставлении стилей: скажем, Жилинский — Моисеенко или Греку — Акопян. Кроме того, на подобных выставках можно бы знакомить зрителя не только с законченными произведениями, но и с творческим процессом их авторов — этюдами, набросками, эскизами. Весьма существенно и то, что в каждом небольшом выставочном салоне мог бы быть постоянный искусствовед, который и организовывал бы эти выставки и разъяснял зрителям то, что им непонятно, вел систематическую работу с окрестными школами, вузами, привлекал постоянную публику в свой выставочный зал, проводил обсуждения, диспуты, встречи с художниками...

До создания единого союза советских художников выставки были небольшими, потому что устраивались они различными, сравнительно немногочисленными объединениями. С появлением единого творческого союза сложилось представление, что каждая его выставка должна охватывать чуть ли не всех входящих в его состав художников. Между тем организация единого союза писателей не привела к слиянию разных журналов в один тысячелистный ежегодник, в котором было бы представлено творчество всех членов писательской организации! Почему же союз художников пошел по этому пути?

Преклонение перед размерами, числом, величиной, то есть количеством как таковым, имеет свою психологическую подоплеку и на определенном этапе развития культуры объяснимо. Наше общество вступило, однако, в тот период, когда на первый план выходит проблема качества. Пора задумаемся над тем, как должна перестроиться наша психология, чтобы в оценке любых показателей — в промышленности и сельском хозяйстве, в системе образования и здравоохранения, не говоря уже об искусстве, — мы не поддавались гипнозу количества безотносительно к качеству.

Но не следует ли отсюда — слышу я естественное возражение, — что идеальным следует считать единство количества и качества? То есть, что продукции, как материальной, так и духовной, должно быть много и вся она должна быть отличной? Абстрактно рассуждая, это несомненно так, но нельзя забывать, что истина не абстрактна, а конкретна; бывают ситуации, когда количество не полезно, а даже вредно. Вспомним, что чрезмерное потребление даже высококачественных товаров в высшей степени опасно для нравственного здоровья личности. В искусстве количественные показатели всегда отходят на второй план по сравнению с качественными (частота посещений тем или иным человеком кинотеатров сама по себе ни о чем не свидетельствует, уровень его духовного и эстетического развития определяется тем, что именно он смотрит; хорошо известно, каким бедствием становится неумеренное потребление молодым людьми телевизионной продукции, хотя телевидение само по себе есть благо и высокая культурная ценность).



## МОЛОДОСТЬ ИСКУССТВА: У ЖИВОПИСЦЕВ АЗЕРБАЙДЖАНА (1956)

---

Когда пытаешься обобщить разнообразные впечатления, возникавшие при посещении мастерских азербайджанских живописцев, на первый план настойчиво выдвигается ощущение молодости. Станковая живопись в Азербайджане — действительно молодое искусство: она существует всего каких-нибудь тридцать лет. Но молода она не только по возрасту, а и по своему художественному «самочувствию», и это куда важнее.

В столице Азербайджана много художников, «хороших и разных». Творчество каждого из них по-своему преломляет это общее для всей азербайджанской живописи качество. Ярко проявляется оно в творчестве Микаэла Абдуллаева. Почти все написанное им было собрано в музее, где готовилась его персональная выставка. Знакомясь с этими полотнами, начинаешь понимать, насколько неполным, а во многом и неверным, было то представление о художнике, которое сложилось лишь по произведениям, показанным на всесоюзных художественных выставках. Что Абдуллаев способный и интересный художник, знали и раньше, но многочисленные произведения, собранные вместе, и прежде всего произведения самых последних лет, позволяют как бы заново «открыть» этого своеобразного живописца.

Абдуллаев непрерывно пишет с натуры и, очевидно, не менее вдумчиво и последовательно изучает художественное наследие. Сейчас можно смело сказать, что он пришел к началу нового — по силе цвета, полнотонности и красоте колорита — этапа в творчестве. Его холсты повышенно декоративны, но не в ущерб правильной передаче объемно-пространственных отношений реального мира.

Художник никогда не жертвует содержанием ради формальных исканий, он целеустремленно ищет и часто находит такую форму, которая дает его мыслям и чувствам подлинно живописное воплощение. Абдуллаев создает вещи, всем строем своим национально своеобразные, азербайджанские. При этом он обладает и даром проникновения в национальное своеобразие русской жизни, приближаясь в этом отношении в одной из новых своих картин к пластовскому ощущению русской деревни.

Абдуллаев пишет с какой-то жадностью, с бьющей через край энергией. В его последних холстах нет и следа той засушенности и измельченности, которые встречались раньше (например, в «Подругах») и которые возникали, видимо, под влиянием господствовавших в свое время требований вульгарно истолкованной «законченности». Сейчас художник не «приспосабливает» своего видения мира и органичного для него способа выражения, поэтому его картины,



лее близки ему композиционный портрет и пейзаж. Сейчас Эйюб Мамедов сосредоточивает свое внимание на двух основных замыслах: один из них — картина о труде азербайджанских колхозников, другой — картина драматического характера из жизни рабочих нефтепромыслов во времена капитализма.

В отличие от Эйюба Мамедова, его однофамилец Хафиз Мамедов — убежденный и последовательный жанрист. К сожалению, то направление, которым он шел до сих пор, было художественно непродуктивным. Его картины «Московские подарки» и в особенности «Не ожидала» относятся к тому потоку жанровых картинок, истоками которого было непонимание необходимости отбора художественно значительной и живописно выразимой ситуации для бытовой картины. Этот поток захватил искусство едва ли не всех советских республик, и в азербайджанской живописи не один Мамедов оказался его жертвой. Но важно, что сейчас, задумав несколько новых жанровых картин, художник серьезно пересматривает свое понимание бытового жанра.

Картину на бытовую тему пишет и Веджига Самедова — одна из немногих пока художниц в Азербайджане. В новой картине — группа юношей и девушек, совершивших туристический подход к горному озеру, отдыхает на его берегу — ей хочется добиться лирического воплощения темы. Одновременно она задумала интересный и счастливо найденный в эскизе композиционный портрет азербайджанской крестьянки, намереваясь написать его также в лирическом плане.

В том же направлении разворачиваются творческие поиски одного из самых известных живописцев Азербайджана — Беюга Мирза-заде. Он пишет серию женских портретов, в которых хочет запечатлеть новое в облике азербайджанки-колхозницы, сварщицы, актрисы. Эскизы к портретам говорят о стремлении художника к монументальности и разнообразию. Каждый из них своеобразен по композиции, пластической и колористической выразительности. Особенно удачен эскиз портрета крестьянки, где темперамент и живописное дарование Мирза-заде проявились особенно ярко.

Таги Тагиев тоже по преимуществу портретист, но он пишет в ином духе, нежели Мирза-заде. В портретах Мирза-заде всегда видна тяга к монументальности и декоративной звучности. Работы Тагиева более камерны, лиричны. Сила его как портретиста — скорее в умении раскрыть самые тонкие стороны душевной жизни человека. Быть может, именно поэтому Таги Тагиеву так удаются образы детей. В последние годы он выполнил несколько небольших по размеру детских портретов, психологически проникновенных, обаятельных по содержанию и очень красивых по колориту. Это направление творчества Тагиева продолжает и развивает прекрасную национальную традицию азербайджанского искусства: вспомним прелестные детские портреты одного из основоположников азербайджанской живописи — Кенгерли.

Пейзажной живописью увлекаются многие художники Азербайджана, но целиком посвятил себя этому жанру Саттар Бахлул-заде. Недавно в Баку была показана персональная выставка картин этого интересного мастера, который с





## ТВОРЧЕСТВО МОЛОДЫХ (1958)

---

Молодежные выставки всегда интересны. На них встречаешься с новым поколением художников, творчество которых определит завтрашний день нашего искусства. На этих выставках испытываешь радость знакомства с новыми талантами, узнаешь еще не известные вчера имена и невольно думаешь о том, сумеют ли они оправдать в дальнейшем возбужденные ими ожидания и надежды.

По-видимому, именно дыхание юности, свежести, горячности исканий и привлекло так много посетителей в залы Тбилисской картинной галереи, где в конце августа была развернута выставка произведений молодых художников трех братских республик — Грузии, Азербайджана и Армении. Выставка была невелика: ее начали готовить слишком поздно, и многие молодые мастера не успели осуществить ряд крупных и интересных замыслов. И все же, не отражая с желаемой полнотой нынешнее состояние творчества художественной молодежи Закавказья, выставка позволяет судить о том пути, по которому оно сейчас развивается.

Не удивительно, что путь этот оказывается во многих отношениях общим для художников всех трех республик. Стремление сблизить искусство с жизнью, воплотить в нем дух современности, освоить и использовать богатство выразительных возможностей изобразительного искусства — все это с большей или меньшей последовательностью сказалось и в грузинском, и в азербайджанском, и в армянском разделах выставки. Вместе с тем, в искусстве каждой республики процессы эти разветвляются своеобразно и приводят к различным результатам.

Картина «Утренний эшелон» азербайджанца Таира Салахова была одной из самых примечательных на выставке. Многие привлекало в ней — и глубокая содержательность, придававшая простому городскому пейзажу смысл обобщенного образа трудового советского города; и острое чувство современности, выраженное во всем — в мысли, в эмоциональном строе, в художественном языке картины; и способность художника раскрыть в будничном, скромном, казалось бы совершенно прозаическом мотиве — движении эшелона цистерн по мосту и грузовой автомашины по шоссе — эпическое величие жизни; и выразительность всех элементов формы — строгая лаконичность рисунка, четкость пластического ритма, скупость и цельность цветового решения; и, наконец, зрелость мышления и мастерства, редкая у начинающих художников. В картине Салахова явственно ощущаются хорошие традиции советской живописи, но при этом молодой художник вполне оригинален, национально самобытен и искренен в своем видении мира. Это доказывает и другая его работа — натюрморт «Гладиолус». В нем эпическая масштабность «Утреннего эшелона» сменяется лиризмом, но и здесь сохраняется



«Встреча» А.Абдуллаева, «Перед выступлением» А.Зейналова, добросовестное и грамотное изображение людей и событий не поднимается до образного их претворения, и оттого эти полотна звучат глухим диссонансом рядом с работами Салахова, Джафарова, Тогрула Нариманбекова. Картины последнего заслуживают того, чтобы быть специально отмеченными. Его четыре больших холста покоряют масштабностью образов, энергичным юношеским размахом. В каждом из них Нариманбеков смело стремится найти широкое обобщенное выражение своих мыслей — мыслей о нашей жизни, о нашем времени, о судьбах советской молодежи. И пусть в его тематических вещах «На заводском стадионе», «Заря над Каспием», «К новой жизни» есть что-то незрелое, чуть наивное в сюжетном решении и приблизительное, неточное в форме, — в них привлекает и волнует гражданственность и страстность молодого художника, его желание сказать зрителям о самом важном, самом существенном, самом значительном в нашей жизни, и та отвага, с которой ищет он монументально-экспрессивную форму для решения трудных художественных задач.

К сожалению, в армянском разделе выставки не было столь же смелых попыток по-новому решать в композиционных полотнах важные и значительные темы. Во многом не удовлетворяла ни в образном, ни в профессиональном от-



С. МУРАДЯН  
Портрет стариков





3. ЛЕЖАВА  
М. Горький

бенно много дискуссионного, а иногда и явно неверного. И не случайно в центре внимания зрителей — да и участников творческой конференции, обсуждавших выставку, — оказались не наиболее сильные, а наиболее спорные работы раздела грузинской живописи. Работы эти удивляли неожиданной для современного грузинского искусства импрессионистической манерой исполнения, а иногда и чисто пуантилистической техникой письма. Правда, тенденция эта стала заметной еще на прошлогодней Всесоюзной выставке, теперь же она раскрылась более



ца Грузии. Впрочем, и другие плакаты, экспонированные на выставке, сделаны с большим вкусом и пониманием специфики жанра. Пожелаем же, чтобы молодые грузинские живописцы равнялись в исканиях на своих сверстников-графиков. Это пожелание относится и к тем художникам, которые работают одновременно в обоих видах изобразительного искусства.

Разделы армянской и особенно азербайджанской графики менее богаты, менее яркие. Впрочем, и в армянском разделе были представлены интересные творческие индивидуальности. Отметим очень способного, хотя еще «разностильного» Рубена Адаляна и прекрасного портретиста Вагана Хореняна. В каждой своей работе Хоренян, исходя из душевного склада и состояния портретируемого, находит своеобразные выразительные средства и добивается истинно художественного эффекта. Достаточно сравнить две из них — портрет Анны Мишар и автопортрет, чтобы стало ясно, как плодотворен этот принцип и как уверенно и свободно владеет Хоренян мастерством.

Можно с полным основанием утверждать, что художественный уровень скульптуры на этой выставке был выше, нежели общий уровень живописи и графики. Здесь было меньше исканий, чем в живописи, но больше найденного и, по-видимому, прочно освоенного. Подавляющее большинство экспонировавшихся скульптурных произведений говорило полнозвучным языком пластики, уверенно раскрывающим заложенное в них содержание.

Особенно интересен был раздел грузинской скульптуры. Могучей силой, выразительностью пластической формы дышала фигура «Борца» Э.Ама-шукели. Выполненные им же в дереве барельефы на темы крестьянской жизни оказались не менее монументальными, несмотря на небольшие размеры. Художник так красиво и поэтично рассказывает о труде и отдыхе грузинских крестьян, так великолепно владеет материалом, так точно komponует, свободно и пластически естественно вписывая объемы в плоскость, что в этих работах видишь настоящего и уже большого мастера.

Грузинские скульптуры показали на выставке и немало прекрасных, разнообразных по решению портретов. Это энергичный по характеристике и лепке портрет девушки работы Б.Цибадзе и выразительный «Резо» А.Горгадзе; это глубоко поэтический, в романтическом ключе решенный Г.Кордзахия образ Н.Бараташвили; это интересные психологически и пластически портреты, исполненные Т.Чкония, К.Григолия, Г. и И.Очиаури, Т.Гвиниашвили, В.Ониани и М.Мердзенишвили, имя которого уже упоминалось в связи с его графическими работами. Во всех этих портретах неповторимая индивидуальность личности портретируемого отчетливо раскрывает какие-то стороны национального характера грузинского народа, и это является одним из главных их достоинств.

Скульптурные портреты составили сильную сторону и армянского раздела выставки. Центральное место здесь по праву занимали три портрета рабочих Хачика Искандаряна. Чуждый какой-либо идеализации своих героев, скульптор предельно правдив в их изображении. Вместе с тем, он сумел показать в них внутреннюю душевную силу и красоту, которые заложены в рабочем человеке.





## СТАНОВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЫ (1958)

---

Экспозиция Всесоюзной художественной выставки 1957 года имеет одно большое и неоспоримое достоинство — живопись и скульптура каждой советской республики представлены на ней цельно, самостоятельным разделом. Это дает зрителю возможность более отчетливо, чем когда-либо раньше, ощутить многонациональное богатство советского искусства и своеобразие каждой его национальной школы.

Мы говорим «национальной школы», ибо, несмотря на то, что далеко не все республиканские разделы выставки поражают самобытностью и своеобразием, большинство из них убедительно говорит о настойчивых и целеустремленных поисках своего национально-неповторимого стиля. По-видимому, смелые и талантливые художники Латвии пошли в этом направлении дальше, чем, скажем, живописцы Литвы. По-видимому, искания армянских живописцев в целом более плодотворны, чем попытки многих грузинских художников освежить свою национальную палитру прививкой пуантилизма. Но, так или иначе, художники повсеместно ищут. Пусть искания эти далеко не всегда увенчиваются успехом, пусть много несовершенного, противоречивого находим мы в не слишком строго отобранных экспонатах выставки, — самый дух исканий характерен сегодня для многонационального советского искусства.

Несомненный интерес представляет с этой точки зрения азербайджанский раздел Всесоюзной выставки. Следует учесть, что изобразительное искусство этого народа не имеет таких прочных художественных традиций, какими располагают художники некоторых других наших республик, — ведь дореволюционный Азербайджан не знал сколько-нибудь развитой станковой живописи. Поэтому становление художественной школы в Советском Азербайджане осуществлялось на основе усвоения художественного опыта других народов и своеобразного преломления традиций национального искусства прошлого. Выставка 1957 года позволяет судить об итогах творческой работы художников республики за последние годы и о том, каковы перспективы их дальнейшего развития.

Правда, изобразительное искусство Азербайджана представлено на ней не так полно, как можно было ожидать. Мы не видим здесь, к сожалению, работ некоторых мастеров, уже известных за пределами республики, и отдельных молодых, еще не известных широкому зрителю, но многообещающих художников. С другой стороны, далеко не все художники выступили в полную меру своих возможностей (например, С. Салам-заде, Б. Мирза-заде, О. Садых-заде, Н. Абдурахманов). Все



ется в них внешней парадностью, театральностью или риторичностью. Такова, на наш взгляд, картина А. Мехтиева «На старом промысле», лишенная живых и полнокровных индивидуальных человеческих характеров и потому схематически-иллюстративная и напыщенно «разыгранная» натурщиками. Таковы аллегорическая фигура Ф. Абдурахманова «Освобождение» с ее еще более ярко выраженной театральной неестественностью, холодностью и пластической жесткостью. Таков гигантский ковер, созданный группой талантливых мастеров под руководством Лятифа Керимова, с необыкновенно красивым и истинно национальным орнаментальным фоном, но, к сожалению, лишенный необходимой для ковра декоративной цельности из-за механического включения в чужеродную орнаментальную среду чисто станковых, наделенных лишь внешней, формальной монументальностью портретных изображений.

Но такие произведения являются исключениями. Мы не хотим этим, разумеется, сказать, что все остальные работы азербайджанских художников, представленные на выставке, превосходны. Нет, конечно, они очень различны и по глубине содержания, и по уровню мастерства. Но важно прежде всего то, что направление, по которому идет большинство художников республики, в основе своей верное и плодотворное. Это направление истинно реалистично, и потому оно позволяет художникам раскрыть в произведениях не только национальное своеобразие жизни народа, но и национальные особенности других народов, как это сделали, например, в превосходных работах на индийские темы М. Абдуллаев и А. Джафаров.

Вряд ли нужно напоминать, что верное направление само по себе еще не гарантирует творческого успеха. Достаточно хорошо известно, хотя критика наша редко и неохотно говорит об этом, что только яркая художественно-творческая одаренность может вызвать к жизни истинно художественные ценности. Именно поэтому хочется с глубокой радостью отметить, что в последние годы азербайджанское искусство обогащается новыми свежими, подлинными и вместе с тем разнообразными талантами — назовем хотя бы имена А. Джафарова и Т. Салахова, Т. Мамедова и О. Эльдарова, А. Мустафаева и Г. Суджахдинова. Их работы привлекают своей искренностью, взволнованностью, оригинальностью замыслов и очевидной художественной культурой исполнения. Молодые художники говорят в своих произведениях от души и умеют передать зрителю то, что чувствуют, потому что они знают цену красоте колорита пластики, остроте композиционного построения, выразительности силуэта.

Многие из художников, уже давно заявившие о себе, настойчиво продолжают творческие поиски. Это относится и к такому талантливому живописцу, как Микаил Абдуллаев. Сравнивая его работы последних лет и, в частности, экспонированные на выставке картины «Радость» и «С работы» с произведениями более ранними, например со «Строителями счастья» или с «Подругами», отчетливо видишь, как меняется художественное мышление живописца, как новое понимание сюжета, композиции, колорита приходит на смену былым, более сухим и академичным изобразительным средствам. И вряд ли нужно удивляться тому, что

не всегда еще находит сегодня Абдуллаев решение тех сложных художественных задач, которые он перед собой ставит.

Еще более ясно аналогичный процесс глубокой творческой перестройки виден у Н. Абдурахманова, Х. Мамедова, Д. Кязимова. Картина первого из них, серьезного и пытливого художника, «На Эйлаге» воспринимается как увеличенный этюд, в котором не столько решается образная задача, сколько ищутся новые средства художественной выразительности. Работа Хафиза Мамедова «Полдень на промысле» — вещь явно переходная в его творчестве, свидетельствующая об отказе художника от построенного на анекдотах жанра, которому в свое время он отдал дань, и о поисках новых принципов решения жанровой картины и новых необходимых для этого художественных средств. Д. Кязимов показал две работы — «Разведка в недрах Каспия» и «У колодца» — работы настолько разные по своему художественному стилю и языку, что уже одно это свидетельствует о далеко еще не завершенном процессе формирования художественного «я» этого способного живописца. Быть может, наиболее отчетливо сложность процесса совершенствования мастерства азербайджанских живописцев сказывается в колорите их картин. Нужно всячески приветствовать то, что они уделяют так много внимания проблемам колорита, однако далеко не всегда им удается «собрать» картину в цвете, сгармонизировать ее цветовой строй, связать цвет с объемом, с формой предмета, с пространством. Эти недостатки ощущаются очень ясно в



М. АБДУЛЛАЕВ  
Радость



пейзажах С. Бахлул-заде, в работах Э. Мамедова, измельченных и раздробленных в своем цветовом решении, и даже в картине одного из одаренных колористов Азербайджана Б. Мирза-заде «На пляже» — картине, написанной явно ниже возможностей мастера.

Все эти замечания говорят о том, что перед коллективом азербайджанских художников стоит еще немало нерешенных задач. Совершенствование художественного мастерства — формула, которая может определить эти задачи лишь в наиболее общем виде, тем более что в последние годы понятие «мастерство» приобрело у нас некий всеобъемлющий смысл и утратило свое конкретное содержание. В данном случае мы понимаем под мастерством чисто профессиональную сторону художественного творчества, ибо, повторяем, идейно-эстетическая направленность азербайджанского искусства верна, талантами оно богато, значит, дело за тем, чтобы овладеть в полной мере всеми средствами современного искусства, которое позволило бы азербайджанским художникам создавать большие художественные ценности, укреплять и развивать свою национальную школу, а вместе с ней — и все многонациональное советское искусство.



телю по цене и в то же время были красивы и выразительны. Причем красота и выразительность вещей — и в этом состоит другая отличительная черта лучших экспонатов выставки — достигались не чрезмерным декорированием предметов, не излишествами украшений, а теми средствами, которые являются основными в прикладном искусстве, — архитектурной построения предмета, его формой, пропорциями, силуэтом, ритмом, эстетическими качествами материала, пластическими и цветовыми отношениями. Что же касается орнаментального или изобразительного декора, то он использовался с той умеренностью, которая характерна для слагающегося в нашу эпоху современного стиля.

Все эти качества можно было увидеть в целом ряде вещей. Вот необыкновенно красивый десертный набор из цветного стекла художницы Л. Юрген, в котором декоративные качества и праздничность эмоционального звучания достигаются чистотой и разнообразием окраски толстого прозрачного стекла, формой предметов, построенной на удивительно естественном переходе от граненых симметричных оснований к мягкой и свободной округлости краев чаши и блюд. Вот целый ряд других стеклянных изделий художников Ю. Мунтяна, А. Маевой, в основе которых лежат аналогичные художественные принципы... Вот три фарфоровых чайных сервиза В. Семенова — «Движение», «Цветная плетенка» и «Первомайский», в каждом из которых этот замечательный художник нашел новое, напряженно динамическое решение формы и точно согласовал с ее пластическим строением строгую и немногословную орнаментальную роспись, подчеркивающую чистую белизну черепка... Вот другой интересно задуманный сервиз (форма С. Яковлевой, роспись Л. Протопоповой) с легкими и узенькими орнаментальными поясками и редкими декоративными клеймами... Вот керамические кофейные сервизы К. Петрова-Полярного и В. Маркова, керамические изделия В. Ольшевского, предельно лаконичные в своем чисто архитектурном решении и прекрасно выявляющие свойства этого материала... Вот предметы для сервировки стола, исполненные в пластмассе А. Пустынным-Мудриком и А. Яковлевым, — и они «работают» выразительностью формы, цвета и своей особенной, не стеклянной, а именно пластмассовой прозрачностью и гибкостью материала... Вот осветительные приборы, созданные в пластмассе Д. Гадаскиной и А. Скрыгиным; не все они одинаково удачно решены, но во всех видны настойчивые поиски новых форм, соответствующих пластическим качествам материала и современных по облику... Вот ювелирные изделия Ю. Пасс и Е. Успенской, и здесь заметны те же творческие устремления... И наконец, разнообразные произведения промышленной графики, в которых образ создавался, в сущности, по аналогичным художественным законам...

Почему же вещи, созданные по таким принципам, выглядят современно? Думается, что это объясняется двумя причинами: во-первых, соответствием данного стиля мироощущению и вкусам человека нашего времени, который ценит во всех областях жизни экономную простоту, ясность и краткость, открытое и прямое выявление содержания, назначения вещей и которому больше всего претит болтливое многословие, велеречивая пышность и бессмысленное





подчиняться тем же производственным законам, что и изготовление технических деталей.

Другая проблема, которую заставляет поставить выставка, — проблема использования в современном прикладном искусстве изобразительных мотивов. Возможности преобразования природных форм при их «увязывании» с назначением, конструкцией и формой утилитарного предмета всегда являются заманчивыми для художника, представляя простор его метафорическому мышлению и формотворческому остроумию. Но при этом нельзя забывать, что подобные формальные интересы должны подчиняться духу и стилю времени. Состоятельна ли в этом случае апелляция современных художников к традициям и прямое использование древних и народных изобразительных мотивов? Не слишком ли много было на выставке таких «метафор» — кувшинов-петухов, кувшинов-баранов, кувшинов-рыб, кувшинов-коней, графинов-людей, ваз-пней и тому подобное и прочее? Не противоречат ли современному ощущению вещи все эти «заигрывания» с животными, редко доставляющие истинное удовлетворение? Во всяком случае, приборы для воды, форма которых решена С. Яковлевой неизобразительными средствами, выглядят несомненно более современно, чем, скажем, такой же прибор, в котором кувшин решен И. Кулагиным в виде... свиньи. Это, конечно, забавно, но бессмысленно и не слишком аппетитно. Столь же показательно сопоставление изысканной по форме и росписи керамической вазы для цветов В. Васильковского и фарфоровой вазы Е. Кршижановского, напоминающей изогнувшегося червя или улитку. В нее надо втыкать цветы, но это как-то не привлекает, не хочется вносить в дом это пресмыкающееся...



Б. СМЕРНОВ  
Ваза «Девичья»  
Хрусталь.  
Ленинградский завод

Особенно беспокоят аналогичные тенденции в творчестве такого большого мастера, как Б. Смирнов. Зрители увидели на выставке полную благородного изящества, простую и строгую граненную вазу из цветного стекла, выполненную по его форме мастером А. Ильиным. Они увидели здесь же обаятельную по образу хрустальную вазу Б. Смирнова «Девичья», в которой изобразительный мотив — лицо девушки — введен на поверхность вазы с помощью художественного литья алмазной грани удивительно тактично и осторожно, и оттого образ то возникает перед нами словно из глубины сосуда, то исчезает, как в видениях замечтавшегося влюбленного. Но вот этот же художник решает графин для воды в виде... коня, а кружку в виде... жеребенка, и формы животного коверкаются, подгоняясь под совершенно чужеродные по структуре формы сосудов, и возникают недоуменные вопросы: откуда здесь кони? Почему здесь



## ИЕРАРХИЯ ИЛИ РАВНОПРАВИЕ?

---

### О роли художника в современной жизни (1961)

Развертывающееся на страницах «Творчества» обсуждение вопроса о роли художника в современной жизни нужно признать в высшей степени своевременным. Видимо, в наши дни поднимается вторая волна дискуссии на эту тему, столь же закономерная в эпоху непосредственного подхода Советской страны к коммунизму, сколь закономерна была первая волна этой дискуссии, поднявшаяся сразу же после победы социалистической революции в России. Оно и естественно: каждый раз, когда в развитии общественной жизни открываются новые удивительные перспективы и новые, небывалые ранее возможности, возникает необходимость серьезно задуматься над тем, какое же место может и должно занимать искусство в создании этих новых форм жизни.

Речь идет о том, как осуществляются принципы социалистической эстетики в развитии различных видов и жанров нашего искусства. Ведь у нас на протяжении многих лет прочно сложилось такое положение, при котором развитие искусства сводилось, по сути дела, к развитию станковых форм живописи и скульптуры.

Самым категорическим образом хочется заявить, что до тех пор, пока мы не перестанем делить сестер и братьев в семье искусств на любимых и нелюбимых, на родных и пасынков, до тех пор искусство наше не сможет полноценно служить современной жизни. Мы должны руководствоваться во всей нашей практической деятельности не метафорическим делением искусств на «высокие» и «низкие», а диалектическим пониманием их равноправия и специфических, своеобразных и неповторимых идейно-художественных возможностей каждой области творчества.

Было бы, разумеется, непростительно умалять возможности и значение станкового искусства. Но нужно понять, что в наше время оно не может быть средоточием всей художественной деятельности. Станковое искусство не удовлетворяет все эстетические потребности народа; повседневная жизнь миллионов людей может быть художественно организована именно усилиями прикладного искусства, сфера применения которого не имеет пределов. В последние годы это начинают уже понимать руководители наших промышленных предприятий, совнархозов, торговых учреждений, газет и журналов. Но есть одно учреждение, руководители которого медленнее всего и труднее всего меняют свои взгляды на место и значение этих форм искусства в нашей жизни. Как это ни странно, учреждением этим является Союз художников, по-прежнему уделяющий львиную долю внимания и



«Городе Солнца» Кампанеллы. Ленин считал, по хорошо известному свидетельству Луначарского, что только климатические условия и материальные трудности той поры лишали нас возможности создавать фресковые росписи на наружных стенах зданий. Но ведь, кроме фрески, существуют многие другие техники, способные выдержать неудобства климата! Но ведь в необъятной советской стране есть районы, климат которых позволяет прибегать и к фреске! Говорят об отсутствии необходимых для монументально-декоративной живописи средств... Но находим же мы огромные средства для развития станковой живописи и даже для таких якобы монументальных росписей, которые были показаны на выставке «Советская Россия», якобы монументальных, ибо они были исполнены специально для выставки, а не для конкретных архитектурных сооружений. Так неужели подлинная монументально-декоративная живопись не заслуживает хотя бы половины тех субсидий, которые мы находим для станковой живописи?

Роль искусства в нашей стране может быть бесконечно велика, и она станет такою, но лишь тогда, когда все, от кого это зависит, будут на деле, а не на словах, руководствоваться основополагающим принципом всей нашей художественной культуры — принципом народности и будут предпринимать все необходимое для того, чтобы все виды и жанры искусства развивались одинаково широко и свободно.

В этой связи нельзя не сказать несколько слов об ошибочных, на наш взгляд, и совершенно утопических предложениях, которые обосновывались в виде панацеи от всех бед в статье В. Гапошкина «Против цеховой ограниченности» («Творчество», № 11, 1960 г.). Ссылаясь на ряд примеров творческой разносторонности художников прошлых времен, которые работали не только в области живописи и скульптуры, но и в области прикладного искусства, архитектуры и даже театра, музыки и поэзии, автор этой статьи утверждает, что и современные художники должны «освободиться от профессиональной ограниченности» и стать универсалами, и тогда искусство быта будет развиваться столь же успешно, как и искусство станковое. Убедительна ли эта аргументация и тот вывод, которому она служит? Прежде всего — хочется возразить В. Гапошкину — в мировой истории искусства можно найти не меньше, а во много раз больше других примеров, которые докажут, что работа художника только в одной какой-то области искусства позволяла ему создавать не менее значительные ценности, нежели те, которые создавались художниками, многогранно одаренными. Когда В. Гапошкин пишет, что многие наши живописцы и скульпторы «по складу своего дарования» могли бы великолепно работать и в различных областях прикладного искусства, с ним нельзя не согласиться. Но можно ли требовать такой творческой разносторонности от тех, у кого в «складе дарования» нет этой многогранности? Нужно ли скорбеть о том, что в отличие от В. Мухиной И. Шадр, не работал в художественной промышленности, а А. Пластов в отличие от А. Дейнеки не обращается ни к мозаике, ни к витражу, ни к скульптуре?

Вполне соглашаясь с В. Гапошкиным, когда он призывает использовать то полезное, что было в опыте Вхутемаса и других художественных учебных заведений



## О ХУДОЖЕСТВЕННОМ КАЧЕСТВЕ (1962)

---

Много различных вопросов ставится в ходе обсуждения наших выставок. В статьях и устных выступлениях говорится об укреплении связи изобразительного искусства с жизнью народа, о работе художников над образом положительного героя, о соотношении традиций и новаторства, о национальном многообразии советского искусства, о богатстве его жанровых и стилевых форм. При этом критика отмечает как лучшие произведения, представленные на выставке, так и худшие. Правда, последние она отмечает больше молчанием, но это объясняется только свойственным ей чувством такта: в конце концов, не обязана же критика критиковать — хватит с нее и того, что она хвалит... И только один «пустяковый» вопрос упускается в ходе обсуждения выставок — вопрос об их общем художественном уровне, который определяется качеством экспонированных произведений.

Почему же это происходит? Да потому, что при организации выставок критерий художественности не является решающим. Оттого так много попадает на выставки работ посредственных, унылых, серых, в самом замысле которых нет художественного зерна. В то же время полотнам, скульптурам, графическим работам зачастую тесно в залах; надо потратить немало времени, чтобы разобраться в перенасыщенной вещами экспозиции, чтобы найти самое главное, наиболее интересное, действительно цельное.

Отбирая произведения для выставки, формируя экспозицию, нельзя разрывать вопросы количества и качества, нельзя руководствоваться только количественным критерием. Между тем как-то незаметно сложилось убеждение, что чем грандиознее экспозиция, чем больше работ на ней представлено, тем ярче показано искусство того или иного коллектива. И некоторые республики, организуя свои разделы, стремятся показать как можно больше работ, часто в ущерб качеству экспозиции в целом.

Второй критерий, имеющий большое значение при организации выставки, — тематический. Никто, разумеется, не будет спорить, что в произведениях должны быть воплощены важнейшие темы нашей жизни, что выставка должна в художественных образах выразить то, чем живет и дышит наша страна, наш народ. Но ведь важно, как художники это делают, на каком художественном уровне; когда же на это не обращают внимания, поверхностные, пустые работы беспрепятственно проходят на выставку.

И еще другие критерии нередко действуют у нас при комплектовании выставок: критерии формального равенства, когда выдвигается требование экспозиционной площади в зависимости от количественного состава того или иного





ведений, что критика не помогла ему вовремя разобраться в его ошибках, прошла мимо тех поверхностных, ложно эффектных, но бедных по образному строю и, в сущности, бессодержательных тематических полотен, которые появились у многих художников за последнее время.

Иными словами, советская художественная критика обязана делать то, что на протяжении всей своей жизни последовательно делал сам Белинский, разоблачая в своих статьях все мнимое художественное, ремесленное и бездарное и не робея перед ложными художественными авторитетами, даже если это был авторитет кумира публики Бенедиктова. И у того же Белинского мы должны научиться не только высочайшим образом ценить художественное качество искусства, но и правильно понимать его.

Дело в том, что игнорирование критерия художественности имеет в нашей критике свои теоретические основания: оно проистекает из довольно широко распространенного мнения, будто идейные качества искусства определяются его содержанием, а художественные качества — его формой. Но это глубочайшее заблуждение. Суть художественности — в единстве формы и содержания, в их полнейшем слиянии, а слияние это возможно лишь тогда, когда само содержание искусства обладает художественным качеством, когда оно, говоря словами Белинского, поэтично, когда идея художника — не отвлеченная, рассудочная мысль, а мысль, прошедшая через его сердце, ставшая пафосом.

Картины А. Пластова, пейзажи С. Герасимова, портреты П. Корина, полотна художников молодого поколения — Л. Кабачека, Т. Салахова, И. Клычева — не просто кого-то и что-то изображают, но несут в себе мысль поэтическую, душевно-проникновенную, и оттого образы их поражают удивительной духовной наполненностью. Как отличаются друг от друга такие произведения графики, как рисунки Б. Пророкова, иллюстрации В. Фаворского и листы Л. Сойфертиса, отличаются и темой, и материалом, и стилем, но все эти вещи сближаются тем, что является для искусства основополагающим: художественностью содержания, которая в свою очередь порождает высокие художественные качества формы.

Так и только так рождается настоящая художественная ценность произведения искусства. В эстетско-формалистическом представлении ценность эта определяется самодовлеющими качествами абстрактно взятой формы — цветовыми, пластическими, композиционными отношениями. В нашем же понимании она обуславливается прежде всего художественной ценностью духовного содержания произведения и соответствием этому содержанию всех выразительных средств.

Недостатки многих работ, экспонируемых на выставках, объясняются не только тем, что, как принято думать, художники плохо знают жизнь или обладают недостаточным мастерством, но тем, что они слишком часто пренебрегают непреложным законом искусства, считая возможным создавать произведения с помощью одних только рассуждений и профессионального умения, но без пафоса поэтического претворения темы и идей. В таких случаях и возникают вещи, лишенные художественного, поэтического содержания, — продукт, который Маяковский называл «морковным кофе»...



ноискусство. В этом свете уместно было назвать и «Новую планету» К. Юона, «Большевика» Б. Кустодиева и «Смерть комиссара» К. Петрова-Водкина, стоящие у истоков советской живописи рядом с «Заседанием сельской ячейки» Е. Чепцова и «Советским судом» Б. Иогансона. Выходя за пределы живописи, надо бы вспомнить творчество А. Шадра и А. Кравченко, а выходя за пределы русского искусства — творчество Л. Гудиашвили или А. Бажбеук-Меликяна.

Историк мог бы без большого труда проследить этапы движения романтической поэтики в советском изобразительном искусстве довоенных, военных и послевоенных лет, хотя оно протекало более сложно, менее благоприятно, чем развитие чисто реалистического, условно говоря, течения. Здесь сказалась и тенденция к догматизации традиций, идущих от передвижников, которые нередко считались единственными эстетическими устоями реализма социалистического.

Романтизм как стилевое течение не только правомерен, но и необходим в советском искусстве. Этот тезис имеет двоякого рода теоретические обоснования.

Первое из них состоит в том, что раздвоение путей художественного освоения действительности, которое присуще другим искусствам и выражается в наличии у них прозаических и поэтических (в литературе — стихотворных) художественных структур, свойственно и искусствам изобразительным. Разумеется, понятия «проза» и «поэзия» в живописи не идентичны этим же понятиям в литературе или киноискусстве, но они имеют место и здесь. Невозможно в небольшой статье подробно рассматривать это важнейшее положение теории, но автор имел возможность сделать это в другом месте<sup>3</sup>. Ограничусь лишь указанием на то, что богатство социалистической культуры требует от нашего искусства полнокровного развития и его «прозаических», и его «поэтических» форм, поскольку и те и другие обладают специфическими выразительными возможностями: если художественной прозе — в литературе, как и в живописи — свойственно предпочтение жизненной достоверности изображения, воспроизведение жизни «в формах самой жизни», то поэзия пренебрега-



Л. ТКАЧЕНКО  
Портрет художника  
Ю. Н. Ермолаева

<sup>3</sup> См. Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972.





Г. ЕГОШИН  
Печорский монастырь

ства (живопись, графику, скульптуру, театральную декорацию), разные поколения, были очень непохожи друг на друга по своему художественному языку. Диапазон этих различий — от изображения Б. Шамановым семейной трапезы, сохранявшего всю полноту оптической достоверности (лишь известная застылость фигур и общий условный колорит поднимали эту сцену над уровнем бытового эпизода), — до откровенно сказочных композиций З. Аршакуни; от натюрмортов В. Тетерина, смелых, сочно написанных, но не выходящих в целом за пределы сезаннистической традиции, — до композиций В. Ватенина, в которых предметы связываются подчас аналогично; от акварельных этюдов В. Тюленева, сохранивших свежесть непосредственного видения натуры, — до его же холстов, основанных на чисто ассоциативном и метафорическом сопряжении явлений художником; от холстов Я. Крестовского, где контуры вещей ювелирно прорисованы, а объемы промоделированы светотенью, отчего изображение приобретает особую остроту, а порой — фантастичность, — до монументальных портретов Л. Ткаченко, в которых главным выразительным средством становится цвет, получающий символическую нагрузку.

Таким образом, и в пластическом и в колористическом отношениях, и по трактовке пространства и света, и по отношению к быту и действию участники этой выставки предстали весьма не похожими друг на друга, а некоторые из них не похожими подчас и сами на себя.

Что же, в таком случае, объединяло всех их, какой «пароль» способен раскрыть тайну этого единства? Ибо зрители ощущали, что собравшиеся в этих залах мастера, при всех их различиях, чем-то существенно близки друг другу.



но, как воспринимаем мы, например, сборник лирических стихов А. Блока или Б. Пастернака, не требуя от них ни бытовой достоверности, ни сюжетной развернутости, ни точности предметных описаний, оценивая по достоинству силу лирического переживания, игру вымысла, богатство духовного содержания. Такой лирико-романтический подход позволил художникам добиться в лучших работах выставки широты и убедительности эмоционального звучания. Например, скромный жанр натюрморта, в котором так часто решаются чисто изобразительные задачи, становится способом прямого выражения мироощущения художника, его отношения к бытию — так утверждает Тетерин праздничность открытия удивительной красоты земного, чувственного мира; так раскрывает Шаманов свое ощущение причастности зримого куска пространства к грандиозности вселенной, к масштабу космоса; так обнаруживает Крестовский двойственность социальных функций вещей — одновременно полезных и опасных в современном мире, «хищных вещей века», по меткому определению Л. Мочалова; так радостно демонстрирует Аршакуни возможность увидеть мир «сквозь волшебное стеклышко»...

Все это говорит о том, что и в наши дни существует потребность в романтическом искусстве, имеющая глубокие корни в общественном сознании современного человека. Не растет ли эта потребность из желания уравновесить влияние рационализма, логицизма и техницизма, из ощущения жизненной важности эмоциональной сферы человека, его права любить и мечтать, а не только рассуждать, его стремления душевно сливаться с природой, его тяги к разносторонности, к богатству самопроявлений, к высокой духовности?..

Выставка показала и другое — огромное значение эстетического «чуть-чуть» в искусстве лирико-романтического типа; стоит незаметно перешагнуть некую неуловимую, невидимую и неопределяемую границу — и живописная метафора оборачивается рассудочной аллегоричностью; игра ассоциацией — загадочностью ребуса; утонченный лиризм — расплывчатой неопределенностью эмоций. Короче говоря, известная опасность «литературщины» подстерегает в живописи не только тех, кто равняет картину на повесть, но и тех, кто равняет ее на стихотворение... Важно помнить, что при всех своих тяготениях к повествовательности или к метафоричности живопись должна оставаться живописью, должна говорить на собственном своем, чудесном и неповторимом художественном языке.







М. БАРАНАУСКАС  
Из серии «Старое литовское село»



М. БАРАНАУСКАС  
Из серии «Старое литовское село»



«Родители» с рифмующимися цепочками детских колясок и сидящих на скамейке отцов, или же в снимке «Равнение налево», где группа солдат дружно повернула головы вслед проходящим мимо девушкам). Изображение толпы беспорядочной, лишенной ритмического узора, крайне редко встречается у Баранаускаса.

Это связано, наверно, с тем, что человека он воспринимает как часть природы — и первозданной, и «второй природы», технизированной, которую человек сам для себя создает. В его работах мы ощущаем подлинную, чистую поэзию живого единства, эстетического слияния природы и человека. Но точно так же осмысляет художник и слияние человека с машиной в заводском цехе — рабочие предстают здесь не как придатки чужеродных технических механизмов, а как объединенные с ними единой ритмической жизнью части целостного движения. С удивительной откровенностью раскрывает свое мировоззрение Марионас Баранаускас, когда делает человека первопланым и крупнопланым героем снимка. Это — портреты, индивидуальные и групповые, это и сценки из повседневной жизни. Примечательно прежде всего, что лишь в самых редких случаях фотографа привлекают сюжетные коллизии, драматические ситуации (пример такого рода — снимок «Конфликт», запечатлевший размолвку молодой пары; сам по себе весьма выразительный, он как будто принадлежит другому мастеру). В своих жанровых сценах Баранаускас следует примеру Анри Картье-Берессона — он стремится схватывать «жизнь врасплох»; наверно, потому его, как истинного фоторепортера, не интересует, не волнует, так сказать, сюжетная сторона жизни; он совершенно чужд того, что живописцы в свое время называли «литературщиной», и избегает даже тех проявлений фабульной повествовательности, которые, несомненно, доступны фотографии. Баранаускас влечет в жизни иное — обыкновенное, повседневное, бесхитростное ее течение, в ходе которого как будто ничего не происходит (как в рассказах А. Чехова или В. Шукшина) — просто люди работают, отдыхают, играют, живут несуетной, покойной жизнью, и в этом тихом, мирном, неторопливом ее течении фотограф открывает истинную поэзию будней.

Показательный пример — сравнение снимка Баранаускаса «...Что и требовалось доказать» с близким по сюжету и композиции «Поединком» Всеволода Тарасевича: литовский мастер запечатлел своего героя в действии, в процессе решения задачи, он сместил его вправо от центра и избрал формат снимка, близкий к квадрату; в результате снимок смотрится репортажно, тогда как у Тарасевича вытянутый по вертикали формат, фронтальное положение героя и внешнее его бездействие заставляют воспринимать снимок не как остановленное репортером мгновение, а как символически значимую постановочную фотокартину.

Марионас Баранаускас не ищет обобщений за пределами реального течения жизни, поэтический же ее смысл он открывает потому, что смотрит на своих героев добрым взглядом, потому, что уважает их и любит — не приукрашенных, не приодетых, незагримированных, не поставленных на ходули, а обыкновенных людей в их обыкновенной жизни. Любит он их потому, что сами они — добрые, хорошие, душевные люди. Удивительная — а впрочем, ничуть не удивительная! — особенность портретов Баранаускаса: его герои почти всегда улыбаются.



## ЛАДО ГУДИАШВИЛИ

---

*Издательство «Аврора», Ленинград, 1983.*

Известный афоризм Бюффона «стиль — это человек» относится, видимо, не к каждому человеку и даже не к каждому художнику. В истории искусства немало больших мастеров, не обладающих, однако, ярким стилевым своеобразием, да и не стремившихся к этому, а добровольно подчинившихся некоему имперсональному стилю, канону, традиции, считавшейся классической; существуют и такие художники, которые разностильны и многостильны, и не по беспринципности, а по твердому принципу, по внутреннему убеждению. Ярчайшим примером может служить Пикассо, в музыке — Шостакович, в литературе — Булгаков... Видимо, это явление типично для XX века.

Ладо Гудиашвили принадлежит к тому типу художников, к которым слова Бюффона относятся в полной мере, хотя, быть может, стилевое единство его творчества не всегда очевидно с первого взгляда, особенно при сравнении его живописи и его графики. Однако стоит взглянуть, вчувствоваться, вжиться в творчество этого большого и самобытного мастера, как станет явственно ощутимой внутренняя, глубинная связь самых, казалось бы, непохожих друг на друга его работ — скажем, декоративно-лирических картин и гротесково-сатирических рисунков. Обязанность искусствоведа — раскрыть и объяснить эту связь, перевести на словесный язык особенности эстетического стиля художника. Задача эта, всегда нелегкая, особенно сложна в данном случае, когда имеешь дело с художником, мыслящим пластически — формой и цветом, — а не словесно выражаемыми понятиями, «перекодируемыми» затем на язык изобразительного искусства (как это нередко бывало и бывает в наше время). Поэтому стиль его творчества не придуман, не сконструирован рационально, а сложился стихийно, сам собою, вылился из сердца художника, как льется грузинская народная песня. Тщетно было обращаться к самому мастеру с вопросами, касающимися сущности его стиля, — он редко и скуп на них отвечал, потому что был немногословен, а собственное творчество предпочитал не комментировать вовсе, разделяя, видимо, убеждение Бальзака, что примечанию романиста следует верить не больше, чем честному слову гасконца...

Ладо Гудиашвили родился в Тифлисе в 1896 году. Он рано начал рисовать, одновременно учился музыке и танцу, и это в дальнейшем сказалось на его творчестве. Четырнадцати лет Ладо поступил в художественную школу, а окончив ее, стал учителем рисования в одной из тифлисских гимназий. Однако основную энергию молодой



Но несмотря на все достигнутое в Париже и несмотря на то, что выставки Гудиашвили с большим успехом прошли и в других городах Франции — в Марселе, Бордо, Лионе, а затем и за ее пределами — в Лондоне, Риме, Брюсселе, Берлине, Амстердаме, Нью-Йорке, — несмотря на то, что его работы покупались музеями Франции, Испании, Голландии, Италии, несмотря, наконец, на то, что маршаны делали ему соблазнительные предложения остаться, подобно Пикассо, во Франции, Ладо Гудиашвили возвратился на родину. Он принадлежал к числу художников, неспособных творить на чужой земле, как бы ласкова к ним она ни была... Видимо, в этом сказалась особая сила и глубина национального чувства, того внутреннего ощущения неотделимости от жизни родной страны, от ее культуры, людей, природы, языка, которые у многих поэтов, музыкантов, живописцев являются условием их полноценной творческой деятельности.

Ладо Гудиашвили считал своей главной задачей обогащение грузинского искусства опытом европейской художественной культуры первой четверти XX века. Сейчас, спустя полвека, можно уверенно утверждать, что эту задачу он решил, и решил блестяще. Конечно же, Гудиашвили не был единственным, кто обеспечил развитие грузинского изобразительного искусства в XX веке, и не он один стремился найти органическое сочетание национально-своеобразного и интернационального, общечеловеческого в грузинской живописи, графике, стенописи, скульптуре, театрально-декорационном искусстве; но среди тех больших мастеров, которые сумели добиться этой цели, имя Ладо Гудиашвили должно быть названо одним из первых.

Его заслуги в развитии советского искусства были оценены по достоинству — ему присвоено звание народного художника СССР, он удостоен высшей в стране награды — звания Героя Социалистического Труда. О нем писали специальные исследования не только профессиональные искусствоведы, но и известные грузинские ученые — эстетик академик Джигладзе, психолог профессор Норакидзе; посвященные его творчеству книги издавались в Тбилиси и Москве, во Франции, Японии и Венгрии. Без преувеличения можно сказать, что творчество Ладо Гудиашвили стало гордостью грузинского народа и существенным фактом мировой художественной культуры XX века.

Действительно, слава его вышла далеко за пределы Грузии, далеко за границы Советской страны. Его великолепная мастерская в Тбилиси — ныне своего рода музей. Ее не может не посетить, а посетив однажды, никогда не сможет забыть, гость этого города, сколько-нибудь близкий к миру искусства или хотя бы испытывающий к нему живой интерес. Книга отзывов в этой мастерской — удивительный по ценности документ истории мировой культуры: в ней можно прочесть стихи Пастернака и Городецкого, Евтушенко и Ахмадулиной, восторженные записи Пристли и Дюрренматта, Апдайка и Уайлера, Кента и Олдриджа...

В чем же состоят поэтический смысл, неповторимое обаяние и культурное значение творчества Ладо Гудиашвили?

Его творчество удивительно разнообразно и вместе с тем едино: художник писал маслом станковые картины и исполнял стенные росписи в технике





История культуры свидетельствует, что такое сближение человека и животного и такое преимущественное внимание к сопоставлению женщины и зверя есть первая, самая ранняя исторически форма осмысления человеком мира. Этот тип сознания сложился еще в первобытные времена, порожденный особенностями реального существования человечества в ту эпоху. Особая роль женщины как носительницы жизни, продолжательницы рода и хранительницы огня и очага сделала ее, как известно, первой героиней изобразительного искусства и древнейших мифов. От скульптурных образов так называемых палеолитических Венер, от отождествления образным сознанием едва ли не всех народов земного шара Женщины с Землей (Мать-сыра земля), с Отчизной (Родина-мать), с солнечным восходом (Заря, Весна-красна), от богинь древних греков — Геры, Афродиты, Афины к Мадонне в христианской мифологии пролегает исторический путь художественно-религиозного поклонения Женщине. И именно на этом пути формировалось эстетическое к ней отношение — восхищение ее красотой, достигавшее такой силы, что оказывалось подчас способным побеждать и эротическое, и религиозное, и нравственно-догматическое отношение. Однако для мифологического сознания Женщина — не просто и не только воплощение прекрасного; на этой начальной ступени развития общественного сознания эстетическое отношение к миру еще не отделилось от религиозно-нравственно-эротического. Это и приводило к отмеченным выше отождествлениям Женщины с теми или иными явлениями и силами природы — с Луной, с Весной, с Водой, с Землей, с тотемными растениями и животными, рождая столь характерные для первобытного мифологического сознания представления о превращениях Луны в Женщину, Дафны в дерево, Царевны в лягушку...

Уже отсюда видно, что животное воспринимается мифологическим сознанием как существо, равное человеку, способное не только общаться с ним, разговаривать, совокупляться, но и преображаться в человека и быть, в свою очередь, его инобытием. Такое понимание взаимоотношений человека и природы сохранилось вплоть до наших дней в сказках, но сказка предполагает твердое знание выдуманности, фантастичности изображаемых в ней событий, тогда как мифологическое сознание основано на абсолютной убежденности в том, что все, описанное в мифе, реально, имело или имеет место в действительности! Весьма близка к этому структура художественного мышления Ладо Гудиашвили. Если сравнить его картину «Чукуртма в красной шапочке», в которой некий кавалер поет серенаду полуобнаженной красавице, с «Цхнетской серенадой», то увидим, что и здесь происходит то же самое, только серенаду поет не человек, а... осел. Видно, что между этими двумя сценами нет никаких принципиальных различий; более того, художник использовал в них одну и ту же композицию, как бы подчеркивая этим равнозначность поведения животного и человека. Именно поэтому в его творчестве возможна и обратная ситуация — в «Пасторали» люди играют на свирели и арфе для животных, и это воспринимается столь же естественно и серьезно. И так всегда у Ладо Гудиашвили — в «Сказке о красном коне» или в рисунке «Танец-прогулка», где женщины и лошади участвуют в





Л. ГУДИАШВИЛИ  
Лицом к лицу

ге Рухадзе «Грузинский народный праздник», представив разные типы ряженных-берик, своеобразных оборотней — полулюдей-полузверей: «Берика-козел», «Берика-кабан», «Берика на палке»; на фронтиспise Гудиашвили показал сцену народного гулянья. Это работа художника позволяет обнаружить истоки глубочайшей народности его творчества, состоящей не в подражании внешним формам фольклорного искусства, а в сохранении древнейшей структуры народного мировосприятия, позволившей художнику творить, как творит народ, а не заимствовать у него некогда им сотворенное. Вот почему произведения Ладо Гудиашвили не стилизованы «под» народное искусство, а оригинальны — его воображение как бы соревнуется с народной фантазией...



детское восприятие мира. Именно здесь — ключ к специфическому содержанию и обаянию творчества Ладо. Разумеется, маститый художник не подражал ребенку. Достаточно заметить, что главный герой художника — все-таки не животное, а прекрасная женщина. Существенно и то, что он обнажал и драматическую сторону человеческого бытия, еще скрытую от детского сознания. Поэтому Ладо Гудиашвили нельзя упрекнуть в инфантилизме.

Таково было художественное мышление мастера. Каково же его художественное видение?

Как и у всякого живописца, мировосприятие являлось у Гудиашвили видением в прямом и точном смысле этого слова, то есть непосредственным, чувственно-конкретным, зрительно воспринимаемым. Однако каждый живописец видит мир по-своему. Ладо видел его прежде всего в предметной конкретности пластических форм, в особенностях строения предметов и движений. Отсюда — графичность, четкая линейная основа не только его рисунков, но и композиций, написанных гуашью, акварелью, маслом. Нередко — особенно в книжных иллюстрациях — он ограничивал свои изобразительные средства изысканно текущей контурной линией, которой перо с тушью, не отрываясь от листа бумаги, плавно и певуче очерчивало формы руки, шеи, лица, глаза... Ладо — блестящий рисовальщик: в его рисунках одного контура бывает достаточно, чтобы увидеть человеческую фигуру или тело животного в их специфической структуре, экспрессивности движения, бега, полета. И чем пристальнее всматриваешься в эти рисунки — например, в графические иллюстрации к грузинским сказкам или к «Витязю в тигровой шкуре», в такие станковые листы, как «Мои музы», «Танец-прогулка», «Картина жизни», «Влюбленные», «Гадалка», — наслаждаясь отточенной безупречностью линий, пластической выразительностью контура, музыкальной ритмичностью построения формы, тем сильнее впечатление, что художник рисовал, как бы закрыв глаза, превращая эмпирические наблюдения в некое внутреннее видение общих сущностных качеств идеальной формы — идеальной руки, идеального абриса лица, идеальной формы груди... Конечно, художник шел от натуры, но он видел в ней не непосредственно данное глазу неповторимо своеобразное единичное явление, а проявление некоего совершенства, «божественного архетипа», как сказал бы древний философ.

Естественно, что в пластическом языке искусства Ладо Гудиашвили так широко и свободно использует средства, именуемые обычно не слишком удачным словом «деформация». Сошлюсь на признание, сделанное самим художником: «Я не могу понять, что заставляет меня обращаться к деформации фигур. Но я знаю, что это необходимо для выражения внутреннего мира человека». Здесь лучше было бы применить понятие «трансформация», ибо речь идет не о лишении предмета его формы, а об изменении этой формы во имя некоей «сверхзадачи», как можно было бы определить это излюбленным термином Станиславского. Непринужденно и с каким-то лишь ему свойственным изяществом Гудиашвили конструировал образ Прекрасной женщины, который, все время варьируясь, сохраняет свои легко узнаваемые черты — более вытянутую, чем в реальности, шею, более удлиненную фигуру, более гибкие пальцы, подчеркнута миндалевидные



стическую сочность, полнозвучность, и целью художника стало примирение двух стремлений — передачи реального богатства цветовых отношений видимого мира и построения декоративно звучащей картинной композиции. По-видимому, постепенно интерес к чувственной конкретности изображения отступал перед поиском декоративности все более условных по цветовому решению композиций — от картины 1925 года «У черного ручейка», заставляющей вспомнить французскую импрессионистическую живопись, через цикл картин 1930—1940-х годов, написанных маслом, — «Танец “Вихрь”», «Девушка у любимого ручейка» — с плотной пастозной фактурой письма к сериям гуашей, удивительно красивых пастелей и комбинированных по технике (включающей и элементы коллажа) рисунков 1960—1970-х годов. Наиболее яркое представление о них дают такие произведения, как «Солнцеликая», «Гадалка», «Армазский брильянт». О направлении этого процесса можно судить достаточно отчетливо, сравнив гуашь 1969 года «Циури у источника» с близкой по теме картиной «У черного ручейка» 1925 года, или же сопоставив образы Чукуртмы в рисунке гуашью 1964 года и в написанной маслом за двадцать лет до этого картине «Чукуртма в красной шапочке». Весьма показательно, что именно в этот последний период в творчестве художника подчас исчезало подчинение живописи рисунку и появлялись совсем необычные для него работы типа «В мире цвета». Нельзя не обратить внимания на то, что в последние годы в палитре Гудиашвили начало весьма активно «работать» золото, что художник использовал для коллажей такой декоративный материал, как цветная фольга («Радуга», «Гадалка»), что на листе бумаги он подчас имитировал мозаичную кладку («Фея из Набахтеви», «Принцесса из Вардзии»), выражая этим неосуществленную мечту о монументально-декоративных мозаичных панно. Как видим, и в этом отношении — колористическом — закономерность творческого развития Гудиашвили оказывается той же самой: это движение от чувственной конкретности цветового богатства видимого бытия к творимому им идеальному — в конечном счете декоративно-образному миру, который художник видел скорее внутренним взором, нежели глазом. И оттого созданные им образы часто имеют сверхчувственный, символический смысл, означая не только то, что в них можно увидеть, но и — главным образом — то, что в них можно эмоционально ощутить и осмыслить, ибо нельзя увидеть Прекрасную женщину, как таковую, Любовь, Мир, Родину, Добро и Зло; но именно о них идет речь в искусстве Гудиашвили, а не об изображении *этой* женщины, *этого* события, *этой* ситуации.

Вот чем объясняется та удивительная особенность творчества Ладо Гудиашвили, что изображение им обнаженного женского тела никогда не было грубо эротичным, рассчитанным на возбуждение похотливого отношения к его героиням. Женские образы интересовали художника именно как символы общих представлений — представлений о Жизни, Красоте, Любви, Добре, Нежности, Мире, об Искусстве: в рисунке «За разгадкой тайны красоты» в облике Женщины выражено идеально Прекрасное, в листе «Кто знает, как это им пригодится?» женские образы





Гудиашвили, — спокойного, внутренне значительного, лишенного суетности и суетливости даже в драматических своих проявлениях.

Сравнивая работы Ладо 1960—1970-х годов с созданным художником прежде, нельзя не поразиться тому, что талант его не старел. Скорее наоборот, отличающее этот последний период творчества мастера обращение к новым изобразительным средствам — к пастели, к комбинированной технике с элементами коллажа, — удивительная легкость рисунка, небывалая для него дерзость декоративных решений говорят о некоем «втором дыхании», пришедшем к Ладо Гудиашвили в эти годы. Быть может, эта победа над возрастом, преодоление драматизма бытия верой в его гармоничность — результат воздействия на художника пафоса его собственного искусства?

Идейно-поэтическое осмысление бытия имело в творчестве Гудиашвили сравнительно простую, но достаточно глубокую, философскую по сути своей и общечеловеческому значению, природу. Эти актуальные в наши дни и вместе с тем вечные истины, которые Гудиашвили утверждал в своих произведениях языком искусства, возможно сформулировать так: Мир прекрасен и гармоничен в основе своей, в нем могут и должна царить Любовь и Дружба, Добро и Красота, однако есть в этом мире и Зло, и Ненависть, и Уродство, и Насилие, а значит есть страдания и несчастья, есть трагедии и катастрофы, вызываемые агрессией Зла, его стремлением уничтожить Добро и Красоту.

Ладо не интересовали конкретные, эмпирически-бытовые формы вырастающих отсюда конфликтов, он не изображал житейских казусов и даже трагедию войны представил в символически обобщенных образах, таких как «Ненасытный ворон войны» или «Прицел обезьяны»... Впрочем, сами эти конфликты, трагедии, драматическую сторону жизни художник не часто впускал в сотворенный им образный мир. Кроме графической серии 1942 года, явившейся прямым откликом на фашистское нашествие, в его творчестве можно найти лишь единичные вещи драматического содержания (например, «Обездоленная», «Материнство», «Смерть Нико Пиросмани», «Белые девушки и черные волки»). Другая краска безусловно главенствовала в его поэтической палитре — лирическое жизнеутверждение, восхищенное принятие бытия. Гротесково-сатирический взгляд на мир рождался лишь из чувства острой боли, которое вызывало существование социального зла, выражалось ли оно в насилии над человеческим телом («Насильник») или над творением его духа («Выворачивание мозгов», «Проект памятника реакционной цензуре»). Но не Зло является главной силой жизни, уверяет нас всем своим творчеством Ладо, и потому не надо преувеличивать его могущество, не надо слишком часто и долго смотреть в его страшное лицо — смотреть надо на «Солнцеликую», любоваться и восхищаться бесчисленными вариациями лучезарной Красоты, единственно заслуживающей обожествления.

Искусство Ладо Гудиашвили и стало своеобразным служением культу женской красоты, подхватив историческую эстафету творчества Рафаэля и Леонардо, Джорджоне и Тициана, Рубенса и Рембрандта, Энгра и Ренуара... Но в произведениях Гудиашвили, в отличие от творений большинства его предшественников и



это были этнографические сюжеты из жизни кинто — колоритных представителей грузинской богемы: «Кутеж кинто с женщиной», «Хаши», «Трапеза на рассвете», «Тост на рассвете», «Рыба цоцхали» и другие. При всей специфичности для Грузии изображенных здесь персонажей и всего их бытового антуража национальный колорит имел в этой серии картин скорее внешний характер, нежели внутренний. Понятно, почему картины эти поразили и покорили французскую публику, почему их покупали и вывозили в другие страны — от Испании до США.

Но столь же закономерно, что сам художник, вернувшись на родину, к этому кругу сюжетов никогда более не обращался, как будто почувствовав недостаточность такого угла зрения на национальную особенность жизни своего народа; все это хорошо было при взгляде издали, из-за рубежа, но оказывалось явно поверхностным дома, особенно в пору грандиозных революционных преобразований всего национального быта. Гудиашвили остро ощущал возникавшие в народной жизни контрасты нового и старого. Одну из своих картин он непосредственно посвятил этой теме и так именно ее и назвал — «Новое и старое» (1932). Он присматривался с интересом к складывающимся приметам нового национального быта в городе и в деревне. Но новое несло с собой на первых порах стирание национальной самобытности внеациональным характером индустриального производства, техники, одежды, форм поведения людей, поэтому взгляд художника устремился в прошлое — в славную, героическую, легендарную историю своего народа. Так родился цикл крупных полотен 1930—1940-х годов, воссоздающих образы великих грузинских писателей, поэтов, живописцев: Церетели, Бараташвили, Пиросмани. Затем появились сюжетные картины: «Избиение бериками пристава», «Старотбилисская застольная», «Ираклий II», «Достойный ответ» (последняя посвящена царице Тамаре) и ряд других.

Оказалось, однако, что и историческая тема не стала главной в творчестве художника, но постепенно уступала место другому пути постижения им духа своего народа — пути воплощения народных сказаний, мифов. Начиная с 1930-х годов Гудиашвили не раз обращался к иллюстрированию классических произведений грузинской поэзии и фольклора — «Витязя в тигровой шкуре» Руставели, «Мудрости вымысла» Орбелиани, народных сказок. Знакомство с этими работами показывает, как помогло ему прикосновение к сокровищнице народного творчества и национального духа постичь глубинный смысл грузинской культуры, ее народные исторические корни, строй художественного сознания своего народа. Во всех этих иллюстрациях потому так остро, так прямо ощущался неповторимый аромат национальной жизни, что они основывались на самом серьезном изучении грузинской истории, быта, традиций, нравов. Не случайно Ладо Гудиашвили иллюстрировал научное исследование — «Грузинский народный праздник» Рухадзе. Не случайно и то, что ряд произведений художника находится в Историко-этнографическом, Литературном, Театральном музеях Грузии.

И все же Ладо Гудиашвили не мог, по складу своего дарования, удовлетворяться вторичной ролью иллюстратора, интерпретатора, толкователя уже создан-



его танец?.. Разве не интерпретируют взаимно друг друга танец и полотна Ладо и не открываются в пляске и в живописи тождественные черты: гибкая вдохновенная линия древнегрузинской фрески, чувственное изящество персидской миниатюры и современный экспрессионистический жест с его вычурным, дурманным и магическим ароматом?» Стоит ли удивляться тому, что однажды Гудиашвили был приглашен ставить танцы кинто в спектакле «Затмение солнца в Грузии»? Вот где скрываются корни царящей в его живописи танцевально-музыкальной стихии, и вот почему она имеет не абстрактно-декоративный характер, а служит выражению национального духа его мировосприятия и творчества.

В процессе углубления искусства Гудиашвили в национальную стихию очень большое значение имела созданная в 1942 году серия гротескно-драматических рисунков, тема которой — трагедия фашистского нашествия. Развернутое в них мифологическое повествование о Жизни и Смерти, Мире и Войне, Любви и Ненависти, Добре и Зле, Красоте и Уродстве, Человечности и Зверстве, Искусстве и Бездуховности поражает тем, как мысли общечеловеческого масштаба оказались национально преломленными почти без использования внешней, этнографической или историко-археологической характерности; детали такого рода в этих рисунках редки и не бросаются в глаза. Более явными для зрителя оказываются ассоциации со знаменитыми офортами Гойи из серий «Ужасы войны» и «Капричос», однако строй мышления и чувствования, система образного постижения жизни здесь истинно национальны, истинно самобытны. Это видно наиболее отчетливо по той роли, какую играет в них образ Прекрасной женщины.

Преклонение перед женщиной восходит в Грузии к самым древним представлениям: существовавший в охотничьей мифологии образ «хозяина зверей» или «стража зверей», первоначально выступавшего в облике барса, тура, птицы или змеи, приобрел затем человеческий облик, представ в виде прекрасной белотелой и золотоволосой (иногда черноволосой) женщины, именовавшейся обычно Дали (это имя дано многим женским образам, созданным Гудиашвили). Развитие патриархальных отношений привело к тому, что «хозяином зверей» стал муж «царицы лесов», и последняя сохраняла чисто эстетические функции, символизируя интимную связь со звериным миром и бессмертие живой красоты. Поэтому женщина в грузинском народном сознании и поныне символизирует красоту, а позиция зверей, как и мужчин, оказывается двойственной: их поведение может быть и дружественным и враждебным по отношению к женщине — поклонением ей и ее порабощением. Такое специфически-национальное отношение к женщине и выразилось в искусстве Гудиашвили — не зря центральный образ его творчества критики обычно называют грузинской Венерой. Чаще всего это погрудный или поясной портрет некоей воображаемой полусказочной девушки, которой художник иногда давал какое-то имя, а обыкновенно называл ее обобщенно-символично — «Улыбкой фрески», «Красавицей», «Феей», «Солнцеликой», подчеркивая ее неземное происхождение. Излюбленной являлась у художника и композиция с тремя красавицами, стоящими рядом и демонстрирующими зрителю и свое сходство, и вариации общего для них типа грузинской Венеры; художник



## ТВОРЧЕСТВО МГЕРА АБЕГЯНА

---

*Вступительная статья к каталогу*

*персональной выставки М. Абеяна. Ереван, 1979.*

Народному художнику Армении Мгеру Абеяну исполнилось 70 лет, его творческой деятельности — почти полвека. Юбилейная выставка, достаточно полно и разносторонне представляющая творчество этого большого мастера, позволяет зрителю непосредственно ощутить своеобразие, силу и прелесть его искусства. Это живое впечатление небесполезно дополнить информацией, способной помочь зрителю понять истинное значение творчества юбиляра в истории нашей художественной культуры.

Вот некоторые небезыңтересные цифры и факты:

— 23 персональные выставки М. Абеяна в Советском Союзе и за рубежом — в Москве и Ленинграде, в Ереване и Тбилиси, в Киеве и Минске, в Таллине и Вильнюсе, наконец, в Париже;

— участие художника едва ли не во всех республиканских и всесоюзных выставках, начиная с 1932 года, и более 80 зарубежных и международных выставках в различных странах Европы и Америки, Ближнего и Дальнего Востока;

— включение произведений Абеяна в коллекции и экспозиции музеев Еревана, Москвы, Ленинграда, Киева, Тбилиси, Фрунзе, Кишинева и ряда других городов Союза;

— обращение мастеров советской критики и многих видных армянских, русских, украинских, эстонских, литовских, грузинских искусствоведов к анализу его творчества;

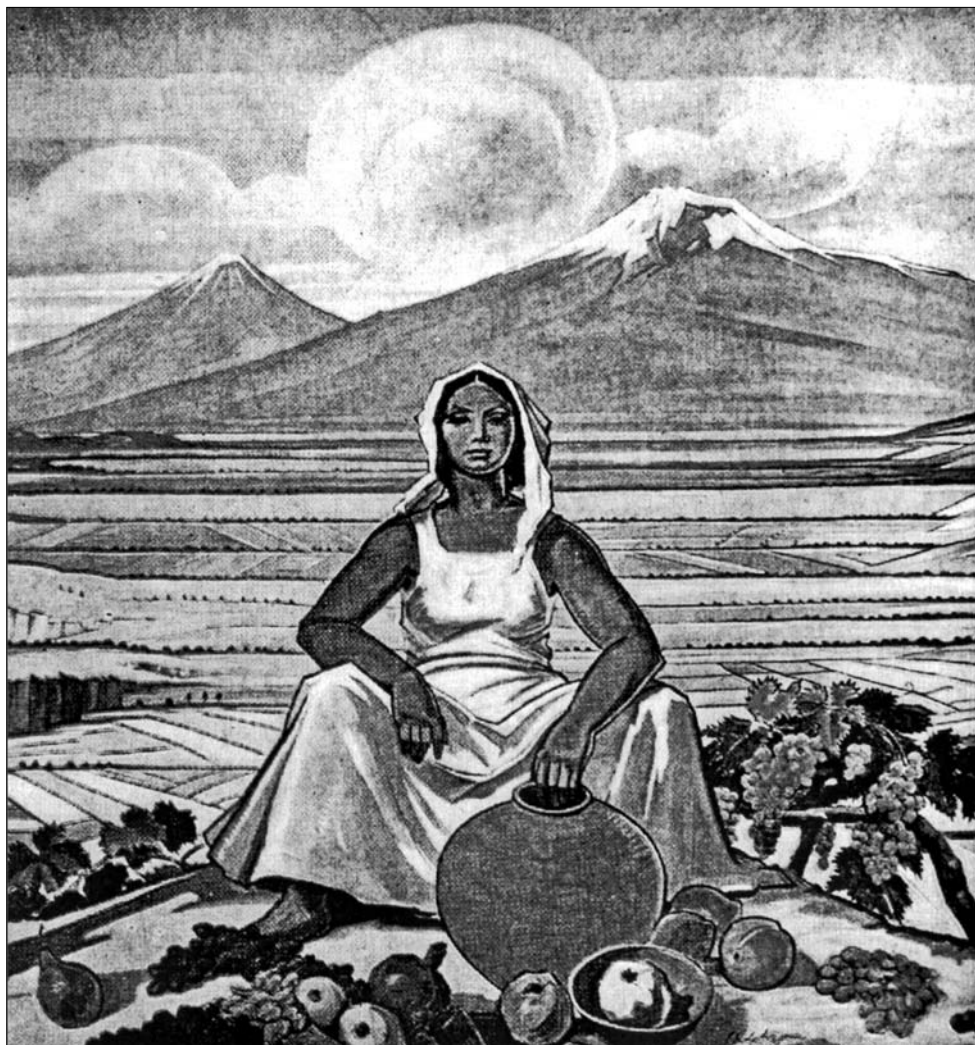
— награждение Мгера Абеяна орденом Трудового Красного Знамени и двумя орденами Знака Почета, орденом Дружбы народов, присвоение ему почетного звания Народного художника Армении...

Таковы объективные свидетельства общественного признания высокой художественной ценности творчества Мгера Абеяна. Каковы же эстетические характеристики его искусства?

Наличие многочисленных книг, статей, рецензий, специально этому посвященных, и скромные размеры настоящей вступительной статьи позволяют мне не писать подробной творческой биографии художника, тем более что его представления о жизни и об искусстве, его метод и стиль сложились довольно рано и не претерпели существенных изменений на протяжении более чем 30-ти последних лет; ограничусь поэтому выделением главных особенностей искусства Абеяна







М. АБЕГЯН

Центральная часть триптиха «Айастан»

непосредственного ощущения жизни, достоверность живого впечатления, Абегян остался верен классической традиции: для него зарисовки и живописные этюды с натуры — лишь «сбор материала», подлежащего переработке в гравюрах и картинах, которые сочиняются и komponуются в мастерской и в которых этюдность изображения частного, эмпирического, случайного полностью преодолевается во



кровенную сочиненность, построенность, картинность едва ли не каждой вещи Абеяна. Но особенно ценно, что при этом художник умеет не потерять эмоционального напряжения, силы непосредственного переживания того, что он изображает; счастливо избегает рассудочности, холодности, никогда не превращая образ в ребус, требующий разгадки. *Единство лиризма и интеллектуальности, экспрессивности* и построенное им — вот характерная черта искусства Абеяна, порожденная единством гражданственно-патриотического сознания и художнического мышления, живописно-пластической одаренности.

Из этого же корня вырастает и другая особенность искусства Мгера Абеяна — *органичное сочетание монументальности и декоративности* как в станковой живописи, так и в графике. С одной стороны, излюбленные художником приемы — низкий горизонт, крупно трактованная форма, размеренно торжественный ритм общего построения вещи — придают большинству его листов и картин истинно монументальный характер: он возникает не только тогда, когда Абеян изображает величественные горные вершины, но и тогда, когда он пишет разбросанные на столе баклажаны и перцы, или рисует обнаженную красавицу, спящую под деревом; это говорит о том, что монументализм идет здесь не извне, от изображаемого предмета, а изнутри, из мироощущения, из восприятия художником мира. С другой же стороны, в работах Абеяна изображение организуется всякий раз так, что подчеркивается плоскость листа или холста, что белый след резца на черном поле линолеума приобретает почти орнаментальный характер; что плоды в натюрморте или горные хребты в пейзаже словно рифмуются пластически, по законам той же орнаментальной композиции; что цветовые отношения к картине преобразуют логику натуры в логику декоративных созвучий, повторов и контрастов... В результате не только яркие, звучные по цвету полотна, но и строгие черно-белые линогравюры Абеяна начинают восприниматься как эскизы монументально-декоративных росписей, «просятся» на стену, вызывают к иным художественным средствам — к языку фрески, мозаики или витража. Во всяком случае, автор этих строк, много лет знакомый с творчеством Абеяна, нисколько не удивился, узнав от мастера, что последние его работы задуманы именно как эскизы стенных росписей и витражей, и хочется верить, что армянские архитекторы сумеют по достоинству оценить это стремление большого художника и привлекут его к совместному, синтетическому решению больших творческих задач.

Таковы, как мне представляется, главные особенности содержания и формы искусства Мгера Абеяна, его творческого метода и его стиля, особенности, позволившие художнику сохранить свой особенный, сильный и красивый голос в замечательном ансамбле армянских живописцев, рядом с его великим старшим современником Сарьяном и рядом с плеядой ярко одаренных младших его современников — Аветисяном, Акопяном, Мурадяном...

Остается пожелать, чтобы голос этот, нисколько не потускневший со временем, не менее мощный и свежий у семидесятилетнего мастера, чем двадцать-тридцать лет тому назад, продолжал звучать еще долгие годы, доставляя зрителям все новые и новые высокие эстетические радости.



драматургии, которые сложились в истории живописи XV—XIX столетий: каждую из названных картин он строил как инсценированный рассказ, выбирая так называемый «плодотворный момент» в изображавшемся действии, по которому зрители могли бы судить и о том, что ему предшествовало, и о том, что за ним последует; он разворачивал это действие параллельно плоскости холста и, как на сцене театра, выдвигал в ее центр главных персонажей; своим героям и аккомпанировавшим им статистам он находил такие позы, жесты, одежду и окружал их таким стаффажем, что все детали изображения были максимально «информативны», т. е. как можно больше рассказывали зрителю о том, что тут происходит и почему.

Правда, традиционную программу построения жанровой картины на современную или историческую тему Натаревич приспособлял к своему характеру, к своему личностному восприятию жизни — об этом можно судить уже по тому, что ни в одном из его произведений мы не встречаем острых фабульных завязок, противоборства героев-антагонистов; он останавливал свой взгляд на более простых ситуациях обыденного течения жизни обыкновенных людей (выписавшийся из госпиталя солдат прощается с медицинской сестрой; демобилизованный солдат рубит новую избу и беседует с молодой женой); даже войну он показывал не через сцены сражений, схваток, а в таких сюжетах, которые позволяли передать душевное состояние персонажей («Не забудем», 1946; «Анри Барбюс в окопах в 1915 году», 1950). В таком подходе к жанровой картине сказывались, несомненно, особенности характера и миросозерцания художника — человека мягкого, душевного, застенчивого, деликатного, удивительно скромного и обладавшего в то же время высоким гражданским сознанием воина и коммуниста. Эти же черты его личности объясняют, почему в конце 50-х годов зрелый живописец отважился на рубеже второго полувека своей жизни отрешиться от всего, что он так хорошо умел, и отправился в неизведанный путь поиска нового содержания, новой живописной формы, нового художественного стиля...

Уже в картине «Студенты на мосту» (1957) художник заговорил на несвойственном ему прежде образном языке. Первый взгляд на этот холст рождает ощущение живописности, колористической возбужденности и декоративности общего цветового решения; вместе с тем мы чувствуем, что широкое письмо и красивая цветовая гамма существуют здесь не сами по себе и не для себя, а выражают содержание картины, только не повествовательное содержание жанровой новеллы, а содержание, специфическое для искусства живописи — переживание художника, разлитое в картину и излучаемое каждой «клеточкой» ее художественной ткани. В данном случае это — радостно-возбужденное переживание жизни, движения молодости навстречу будущему, движения, способного перебороть все препятствия, все трудности. Отсюда и центральный пластический мотив картины — преодолевающий сопротивление ветра шаг молодых людей, подчеркнутый в своей пластической выразительности.

Приходится заметить, что прежде Натаревич не знал настоящей цены поэтической выразительности пластического напряжения позы, жеста, движения; в его



драматургического принципа построения сюжета картины, и к его замене бесколлизийным по характеру действием — простым движением группы студентов, переходящих по мосту Неву.

Так был сделан первый шаг на пути пересмотра Натаревицем его исходных творческих позиций. Не удивительно, что по сравнению с последующими работами картина «Студенты на мосту» кажется вещью недостаточно последовательной, компромиссной, наивно-аллегоричной, а по цвету несколько сладковатой. Но мог ли сразу, мгновенно и резко произойти радикальный переворот в творчестве серьезного художника?

О том, как протекал он дальше, можно судить не только по картинам Натаревича 60-х годов, но и по многочисленным этюдам, сохранившимся в его мастерской и «документирующим» его творческие искания. В них обращает на себя внимание прежде всего работа над пластической выразительностью позы, жеста, движений человека — без того внешнего оправдания, например, борьбой с ветром, которое было использовано в картине «На мосту». Теперь художник изучает пластику спокойно стоящей или работающей фигуры (например, в этюдах «На реке (Стирка)», 1961; «Катание на велосипедах», 1961; «Разговор», 1966–1967), даже в изображении деревьев («Дубы», 1961) сказывается то же стремление выявить пластическую напряженность их «поз». Естественно, что для решения этой задачи понадобилась гораздо большая степень обобщенности формы и цвета, чем прежде. Если и в картинах Натаревича 40–50-х годов мера детализации была сравнительно умеренной — он никогда не старался вырисовывать и выписывать деталь ради нее самой, будучи принципиально чужд натуралистическому иллюзионизму — то теперь деталь вообще перестает интересовать его, ибо с нее оказалась снятой повествовательная нагрузка, вплоть до того, что даже черты лиц персонажей лишь смутно намечаются художником, — ведь он хочет показать, как характер человека выражается не в мимике, а в пластике движения всего его тела («Три возраста», 1961; «Разговор (У плетня)», 1963, другие вещи этого времени).

В том же направлении разворачиваются и поиски колористической выразительности. В ряде этюдов (в тех же «Дубах» или «В санатории “Мать и дитя” на Каменном острове», датируемых 1961 годом) Натаревич пробует сочетать использование широких пятен цвета разработкой объемной формы, напоминающей технику пастели; ощущение пастельности возникает и в некоторых картинах, отмеченных мягкостью и нежностью цветовых отношений (например, в «Детском садике» 1963 года). Довольно быстро, однако, художник преодолевает эту пастельность — она не отвечала его душевному складу; в работах этого времени победила другая линия колористического поиска, более мужественная, строгая, соответствовавшая характеру освоенного им в это время материала — темперы.

Отныне и навсегда отказывается Натаревич от масляной живописи и работает только в темпере — потому, конечно же, что этот материал в большей мере отвечал поставленным им перед собой художественным задачам. По-разному звучала темпера в картинах этого десятилетия — иногда драматически-напряженно, иногда радостно-декоративно; в первом случае цветовая гамма строилась на со-





идеализации, приукрашивания своих героев; он относится к ним — и мы это видим в его полотнах! — с таким уважением, таким истинно дружеским расположением, такой человеческой симпатией, что не может позволить себе гримировать их, ставить на котурны, фальшивить. Он честен и правдив, хотя и не стремится сказать всю правду о тяжелой крестьянской жизни: безмерные трудности, пережитые нашей деревней в послевоенные годы, остались вне поля художественного зрения Натареви́ча. Его взгляду на мир свойственна лирико-поэтическая, а не трагедийная окраска, и его искусство всегда оставалось гармоничным и добрым, потому что доброта — едва ли не основное свойство характера художника.

Глубоко закономерным представляется поэтому, что в его творчестве такое больше место занимает тема материнства. Она прозвучала впервые в драматическом хоре картины «Не забудем» (1946), одним из главных участников была скорбящая мать (художник писал этот образ с собственной матери). Этой теме посвящена была картина «Мать и сыновья», о которой уже шла речь, в том же 1968 году написана картина «Молодая мать»; вскоре у художника зародился замысел картины «Первенец», о котором свидетельствует превосходный эскиз 1971 года. Замысел этот был реализован в ином, традиционном повороте темы «Мадонна с младенцем» в «Материнстве» (1974); в 1976 году появилось новое «Материнство», а год спустя, накануне смерти, — автопортрет с внуком, который можно рассматривать как своеобразный вариант той же темы, столько истинно материнской нежности показал художник в отношении деда к внуку... При всех различиях этих картин устойчивым остается в них благоговение перед материнством, желание воспеть возвышенную красоту материнского чувства; это связывает творчество Натареви́ча с великой традицией изобразительного искусства, восходящей к средневековым византийским, западноевропейским, древнерусским «мадоннам» и нашедшей продолжение в советской живописи в творчестве К. С. Петрова-Водкина.

Стоит ли удивляться, что влияние Петрова-Водкина и — еще более глубокое и принципиальное — древнерусской живописи, иконы и фрески столь явно ощущается в обновленном в 60-е годы творчестве Натареви́ча? Речь идет не о подражании, не о стилизации, не о ретроспективности видения, а об освоении и самостоятельном претворении того, что оказалось близким его художественным устремлениям и могло помочь выработке своего стиля. Только поэтому опора на старинные образцы не делала живопись Натареви́ча архаичной, не мешала ему с поразительной верностью передавать ощущение современной жизни, современного сельского быта. И достигалось это не самым легким и потому весьма широко распространенным приемом — изображением технических аксессуаров сегодняшнего быта — мотоциклов, телевизоров и тому подобных вещей, а способом гораздо более трудным и тонким — воссозданием атмосферы жизни современного человека. Вот, например, небольшая картина «У автобусной остановки» (1968), изображающая группу крестьян, ожидающих автобуса; сколько в этой незамысловатой сценке исторической и национальной конкретности, аромата подлинной жизни!



Видимо, существует связь между этими двумя сферами его творческой деятельности — связь, которую я назвал бы взаимной дополнительностью: наблюдатель и фантазер, реалист и сказочник, художник, чувствующий поэзию подлинного народного бытия, мастер, превращающий подлинность природы в художественные видения, как будто друг друга исключают, но одновременно и поддерживают, потому что они друг другу необходимы как разные стороны одной медали...

Натаревич был не только проникновенным поэтом, но и великим тружеником. Небольшая часть написанного им экспонировалась на выставках, и лишь нынешняя, посмертная и первая его персональная выставка может рассказать о том, какой напряженный труд стоял за поисками, которые вел его талант. Не говоря уже о количестве вещей, созданных им за два неполных десятилетия, обращают на себя внимание несколько вариантов, в которых разрабатывалась едва ли не каждая крупная тема, одновременно (например, «Призыв») или последовательно. Интересно сравнить в этом плане варьирование композиции «Возвращение стада» и «Выборов в деревне». Повторение в 1971 году в картине «На мостках (Девушка)» композиция 1966–1967 гг. «Вечер» весьма рельефно показывает, в каком направлении развивались в эти годы его художественные поиски. Весьма выразительны и даты, стоящие на ряде холстов, — например, «1968–1975» на подрамнике картины «Патруль». Причина такой трудоспособности — не только в характере Натаревича как человека, но и в неугомонности его как ищущего и не успокаивающегося на найденном живописца.

В этом свете не удивителен еще один рубеж в его творческой биографии, обозначенный 1971 годом. Казалось бы, художник наконец-то нашел себя, отработал на протяжении десяти лет свой стиль, создал много прекрасных, оригинальных работ. Это дало ему право написать первый в его жизни «Автопортрет» (1971), в котором он как бы подвел итог сделанному и оценил в себе мастера и человека. Суть этой оценки состоит в выявленной здесь глубочайшей родственности художника и его героев — как и они, он человек труда, скромный взыскательный и вместе с тем полный внутреннего достоинства, уверенности в правоте своего жизненного и творческого пути. Интересно, что сходство это художник считает не только нравственным, психологическим, мировоззренческим, но и эстетическим — он изобразил себя на фоне незавершенной собственной картины, в которой крестьянки написаны в том же стилевом и тональном ключе, в каком исполнен сам портрет.

Оказалось, однако, что «Автопортрет» был не только обобщением сделанного, но и своего рода прощанием со сделанным, ибо буквально в том же году художник написал еще несколько больших портретов-картин, в которых мы видим нового, еще неизвестного нам Натаревича! Это картины «На выставке Пикассо» (1968), «Портрет Пабло Пикассо» (1969), «Портрет скульптора Н. Ш. Могилевского» (1969), «Марк Шагал» (1972) и незавершенная, не имеющая названия картина, изображающая мастерскую художника.

В этой серии работ нет и следа разбеленного фрескового колорита, иконной благодати, нежной декоративности; декоративность тут совсем иного свойства, вы-



написанной в это же время в «натаревическом» стиле 60-х годов, где перед одинокой избой с одиноким окошком сидит на лавочке одинокий мужчина, чтобы остро ощутить художественную целостность и впечатляющую лирическую силу «старого» художественного языка...

Впрочем сам Натаревич, видимо, ощущал беспокойство в связи с этим новым поиском — об этом говорит уже то, что одновременно, в 70-е годы, он шел еще одним художественным путем: в «Первенце» (1971), затем в эскизе «На пляже» (1975), наконец, в небольшой, но внутренне монументальной картине «Три грации» (1977) он искал соединения былой своей разбеленной палитры, полностью освобожденной от цветовых контрастов и доведенной почти до монохромности, с сильной объемной лепкой формы изображавшихся обнаженных тел, и на этом пластическом языке он рассказывал о вечной и вместе с тем современной по пластическому строю красоте женского тела, о гармоничности возможных и желанных человеческих отношений...

Мне кажется, что именно здесь итог необычного творческого пути Натаревича и одновременно его «эстетическое завещание» тем, кто захочет пойти по его стопам.



которое усилило бы образ. Он и художник-декоратор, и сочинитель планировок (иногда нужно снимать на натуре, тогда он ищет подходящие улицы, погоду, время дня; иногда важна жизненная среда; иногда — просто пустое пространство)... Съемка — лишь последняя деталь, и не самая главная. Он замышляет фотографию, всматривается в выбранного им человека, вглядывается в труд людей, в фактуру ткани, в объем вещи... Искусство фотографии для него — постановка фильма, который приходится снимать по одному кадру...»

Все это совершенно верно. Правомерен, однако, вопрос — а почему это хорошо? Не является ли такой стиль возвращением к истокам художественной фотографии, даже к дофотографической — дагерротипией — ее предыстории? Ведь именно тогда, по вине примитивной техники съемки, модель была вынуждена специально и долго позировать фотографу, что превращало фотопортрет в некое подобие портрета живописного, портрета-картины, и лишь в дальнейшем совершенствование техники съемки позволило фотографии запечатлевать мгновенность, сделав ее художественным кредо репортажный принцип «жизнь врасплох». Между тем В. Плотников принципиально и последовательно отказывается следовать этому принципу, разрабатывая картинную структуру фотопортрета (сказанное Г. Козинцевым о его режиссерской работе не противоречит данному тезису — ведь живописец, сочиняющий картину, непременно сам является режиссером).

Размышляя над художественной правомерностью подобной позиции, уместно вспомнить, что в XIX веке не только фотография, но и живопись, устремившись по импрессионистическому пути, стала совершенствовать технику изображения, дабы добиться аналогичной цели: научиться схватывать и останавливать мгновение, передавать текучесть, мимолетность бытия. Правда, открытия импрессионизма не стали последним и окончательным словом в истории живописи — она утверждала широту своих изобразительных возможностей, свою способность запечатлевать не только изменчивое, но и устойчивое, не только мгновенное, но пребывающее, не только динамичное, но и статичное. Что же касается художественной фотографии, то в ней все прочнее утверждалось представление о репортажности как выражении ее специфического качества, ее прерогативе и привилегии, и понятие «картинность» становилось ругательным в такой же мере, как понятие «фотографичность» применительно к произведениям живописи...

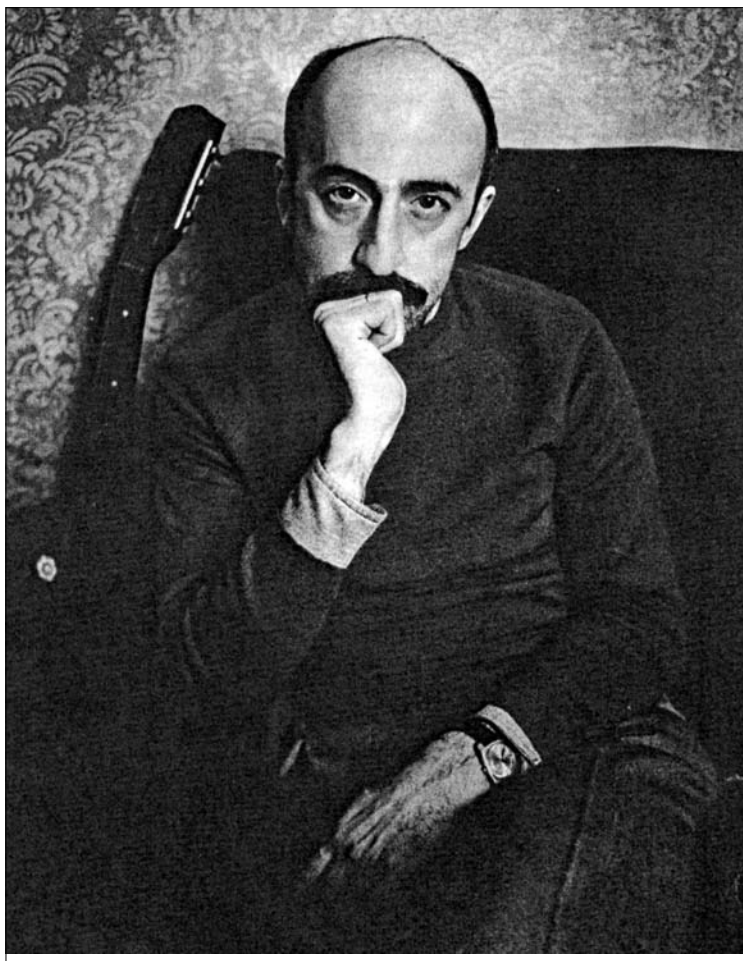
Искусство Валерия Плотникова, основанное на явном и даже демонстративном отказе от нынешнего, ставшего традиционным понимания специфики фотоискусства и как будто возвращающее его к его далекому, примитивно-наивному детству, заставляет нас задуматься над тем, почему же это возможно. Приходится, по-видимому, признать, что изображение «жизни врасплох» сужает его реальные способности отражать мир; видимо, в фотоискусстве (как и в живописи, как и в литературе) правомерны оба принципа — репортажность, и «сконструированность» изображения (вернее, эти принципы обозначают края диапазона, между которыми располагается широкий спектр конкретных структур, выражающих движение от одного полюса к другому). Всякая попытка абсолютизировать один из этих





ность, жизненную достоверность, обаяние подлинной человечности. Они, если так можно выразиться, позируют без всякой позы, они не демонстрируют себя, а живут перед объективом, не наигрывая, но и не смущаясь его, потому что смотрят они не в объектив, а в глаза зрителя.

Иначе говоря, В. Плотников своими снимками организует наше прямое общение с его персонажами. Потому-то в подавляющем большинстве случаев он располагает их фронтально, в центре снимка — даже если это групповой портрет, где на диване сидит семья художника А. Троянкера (см. «Советское фото», 1972, № 4), или сидят на скамье Е. Евтушенко с сыном и с собаками, или стоят, обнявшись, художники кино Б. Маневич и А. Каплан, — и обращает



В. Плотников  
КИНОРЕЖИССЕР И СЦЕНАРИСТ ОТАР ИОСЕЛИАНИ



## ТВОРЧЕСТВО ИВАНА ГОДЛЕВСКОГО

---

*Каталог персональной выставки, 1961*

Творческая биография Ивана Ивановича Годлевского необычна. Учиться живописи он начал в 1927 году, а художником стал только через 20 лет. Половину этого срока он отдал службе в Советской Армии. Но даже после того, как в 1949 году И. Годлевский защитил в Институте имени И. Е. Репина свою дипломную картину, педагогическая работа в Высшем художественно-промышленном училище имени В. И. Мухомой отнимала у него большую часть времени, сил и энергии. И лишь в середине 50-х годов, оставив преподавательскую деятельность, Годлевский получил возможность всего себя посвятить творчеству.

И вот — первая персональная выставка живописца, которого приходится называть молодым, хотя он родился в 1908 году. Годлевский, действительно, молодой художник — и потому, что его интенсивная творческая деятельность началась, как мы видели, всего несколько лет назад, и потому, что эти годы были для него временем напряженных исканий, временем поисков своего творческого лица, своего стиля, своей художественной индивидуальности.

Поиски эти не прекращаются и поныне. В этом легко убедиться, сравнив хотя бы эскиз последней большой картины Годлевского «1905 год» с двумя первыми его тематическими полотнами — дипломной работой «Н. С. Хрущев в гостях у гуцулов» (1949) и написанной через два года картиной «В Петроград».

Сравнение это показывает, как глубокая неудовлетворенность суховатой, опистательной и, в сущности, безликой живописью заставила художника, невзирая на уже имеющееся в его руках профессиональное умение, искать иной, более эмоциональный, более выразительный в пластическом и колористическом отношениях, более близкий его индивидуальному ощущению мира «язык» живописи.

Многие пласты художественного наследия, недостаточно оцененные ранее, нужно было освоить для этого живописцу — следы такого изучения ясно видны в некоторых его работах, но главным для Годлевского стало вздумчивое и сосредоточенное общение с природой и архитектурным ландшафтом старинных русских городов. Показательно, что центральное место на его выставке занимают пейзажные этюды и, прежде всего, архитектурные пейзажи Пскова и Новгорода, Изборска и Загорска, Печоры и Суздаля, Ростова Великого и Борисоглебской слободы. Кажется, что именно оно, это чудесное и неповторимое древнерусское зодчество, помогло живописцу «найти себя» в искусстве, помогло ему увидеть





И. ГОДЛЕВСКИЙ  
Зима в Борисоглебске

приподнятое над всем мелочным, суетным, прозаически бытовым в жизни природы, города и человека. Именно такой взгляд на мир и определяет поиски художественных средств, способных воплотить с предельной точностью и выразительной силой мысли и чувства живописца.

Годлевский не ищет простого внешнего сходства в своих этюдах, не теряет в бесконечном обилии деталей изображаемых предметов, не занимается их подробным и утомительным перечислением. Его отношение к природе активное, творческое. Всегда и во всем он хочет постигнуть общий эстетический смысл видимого и потому широко и смело обобщает форму и цвет, пространственные и светотеневые отношения, наблюдаемые в природе. Отсюда и рождаются характерные для его работ лаконизм языка, четкая структурность композиции, монументальность образного решения и гармония чистых и звучных, часто локальных, цветовых пятен. При этом, передавая пространственные и цветовые отношения природы, художник мыслит плоскость холста как единое декоративное целое.

Понятно, что в истории русской и советской пейзажной живописи Годлевскому особенно близки такие художники, как Н. Рерих, М. Сарьян, Г. Нисский, однако ленинградский живописец ищет в искусстве свою, неподражательную и оригинальную дорогу. Искания эти можно увидеть не только в его пейзажных

этюдах, но и в натюрмортах, и в серии интересных и разнообразных портретных работ, и, наконец, в историко-революционной картине «Амалия Крейсберг. 1905 год на Кренгольмской мануфактуре».

Процесс творческого самоопределения И. Годлевского еще не завершился. Не все художественные проблемы уже нашли у него убедительное решение. Нужно надеяться, что первая персональная выставка позволит ему подвести итог сделанному и станет отправным пунктом дальнейшего его художественного роста и совершенствования.



## ВНУТРЕННИЙ СВЕТ (1986)

---

*«Новое время», 1986, № 51*

*Творчество народного художника Армянской ССР Рудольфа Хачатряна*

Работы Хачатряна хорошо известны советским и зарубежным ценителям искусства. В 1986 году тысячи людей посетили выставки его картин в Москве, Ереване, Детройте (США). В наше драматически напряженное время творчество художника, проникнутое верой в человека, находит живой отклик у зрителей.

Он вырос и стал художником в Армении. Многими нитями его творчество связано с традициями армянского искусства. Однако уважение к ним не отгородило художника от многонациональной советской и мировой культуры. Рудольф Хачатрян впитал в себя опыт итальянской, немецкой, голландской, русской художественной культуры. Это отчетливо видно в серии автопортретов, один из которых здесь представлен.

Проницательно, требовательно вглядывается художник в себя, и точно так же смотрит он на других людей, на весь мир, соединяя в одно нерасторжимое целое и эстетическое и нравственное переживание бытия.

У человека, впервые видящего работы Хачатряна, их восприятие начинается с удивления от необычной художественной техники: рисунка сепией по левкасу — тонкому белоснежному слою грунта. Левкас применяли еще иконописцы, он они полностью покрывали загрунтованную поверхность красочным слоем. В работах Хачатряна левкас остается чистым, сверкающим белизною полем. На нем помещены изображения человека, вещей, ландшафта. Они нанесены ювелирно тонкой гравировкой рисунка, местами растушеванного ради почти осязаемой светотеневой формы и сопоставления разных фактур — человеческого тела, одежды, растений... Возникает удивительное ощущение излучающего внутренний свет пространства, а однотонное изображение начинает восприниматься как цветное — то холодное, то теплое, то коричнево-зеленое, то голубовато-серебристое... Рисунки необычны и по размеру — зритель видит крупные плоскости, свойственные скорее произведениям живописи, чем графики.

В чем же пафос творчества Рудольфа Хачатряна? Хочу обратить внимание на особенности его героев: в каждом из них художник стремился выявить характер, силу духа, напряжение мысли — короче, значительность личности: духовную, интеллектуальную, творческую. Свой мир художник населил силь-





ными, мыслящими и деятельными мужчинами с богатой внутренней жизнью и изящными, нежными, грациозными девушками и женщинами.

И действительно, герои Хачатряна вызывают в нашей памяти образы ренессансного искусства. Он обстоятельно лепит пластический облик каждого изображаемого предмета. Поверхностному восприятию это может показаться натуралистическим иллюзионизмом, а более опытный взгляд увидит здесь выражение одухотворенно-любовного отношения художника к материальной плоти окружающего его мира. Вот почему нужна ему светоносность левкаса, покрываемого прозрачной сетью тончайших штрихов — в мире Хачатряна пронизывающий пространство свет соединяет материальное с духовным, одушевляет мертвую материю, вносит поэтическое начало в бытие природы...

Не архаично ли, однако, такое мироощущение в наше драматически напряженное время — время острейших социальных конфликтов, экологических кризисов, угрозы самому существованию человечества? Современен ли стиль Хачатряна на эмоционально-эстетическом фоне живописи Пикассо и Дали? Думаю, что не только современен, но и своевременен — он говорит о необходимости сохранять в наше грозное время веру в Человека, в могущество его духа, в возможность преодоления разлада — гармонией, уродства — красотой, разрушения природы — любовным единением с нею. Без такой веры нельзя сегодня жить человеку на свете, без нее нельзя и бороться за спасение человечества, за его лучшее будущее.



путях ассоциативного сцепления изображаемого с представлением, рождающимся в воображении зрителя, на путях свободного соединения разных фабульных ситуаций в единой композиции, но во всех этих случаях художник как бы освобождает свою фантазию из плена оптической достоверности непосредственного созерцания реальности, стремясь сообщить зрителю об окружающем мире гораздо больше, чем он может увидеть. Тут-то и возникают размышления о том, вправе ли живопись выходить за пределы визуального опыта? Не вторгается ли она при этом в область литературы или орнаментально-декоративной росписи? Не подстерегают ли ее на этом пути опасности формализма?

Живописные и графические работы Ланина говорят прежде всего о безусловной осмысленности всех его экспериментов, ибо картина для него — средство вы-



А. ЛАНИН  
Земля



ское повествование («Автопортрет “Скрижали”») или исследование жизни и творчества героя картины — А. С. Пушкина («Зимняя дорога»), В. С. Высоцкого («На краю»). Аналогичные устремления заставляют живописца часто включать в изобразительное поле картины слова — то простым набором разных терминов («Автопортрет»), то законченной фразой («Столетняя война»), а в посвященной О. Мандельштаму картине-портрете «Одинокое множество звезд» само понятие «слово», многократно повторенное, как бы зазвучало в космическом пространстве. Слово активно работает и в названиях картин Ланина, неся в большинстве случаев значительную смысловую нагрузку — названия эти интересно подобраны и серьезно продуманы, помогая зрителю понять глубинный смысл произведения, его символику.

Общим принципом творческого метода Ланина является категорический отказ подчинить картину закону оптического восприятия, потребность выразить большую, емкую, философского масштаба мысль. Это придает картинам и образам художника символический характер, выводя их содержание за пределы непосредственно созерцаемого и переживаемого. Но символизм Ланина рационалистичен, что приводит подчас к известной литературности его композиций; однако художник этого не боится и смело и решительно идет на такой эстетический риск, не только потому, что превыше всего ценит в художественном произведении мысль, но и потому, что вовсе не отказывается от эмоциональности, он лишь хочет придать эмоциональность, страстность самому мышлению, подобно тому, например, как это делал в своей интеллектуальной драматургии Бертольд Брехт. В этой связи и не должно вызывать удивления, что Ланин испытывает потребность не только творить, но и теоретизировать — рациональное начало столь сильно в его сознании, что требует выхода за пределы художественно-образного освоения мира в сфере самостоятельного философско-эстетического анализа.

Сколь последователен Ланин в реализации этой цели? Ведь достигается она главным образом композиционными средствами — совмещением на одном холсте разнородного и разновременного. Тут нельзя не вспомнить, что подобный «сюжетный коллаж» часто встречается в монументально-декоративном искусстве, и произведения Ланина кажутся нередко эскизами стенных росписей. Можно предположить, что будь у него реальные возможности, он и стал бы монументалистом, не случайна его тяга к диптихам и триптихам, и монументализация формы в рисунке, и использование цвета как средства условного, декоративного или символического объединения всего изображения — контрасты теплого и холодного, темного и светлого, тяжелого и легкого — имеют в работах чисто метафорическое значение. Естественно поэтому, что графические эскизные варианты картин Ланина обладают иногда большей художественной цельностью, чем его холсты — недостаточное внимание к естественным цветовым отношениям мстит за себя. Рисунок же в работах крепок, традиционен, даже академичен — не зря Ланин преподает его будущим архитекторам. Но есть ли гармоничная связь между Ланиным-рисовальщиком и Ланиным-композитором? И нет ли противоречия между стремлением художника к остросовременному звучанию его произведений и опорой на древние доренес-



в этом смысле ключевыми — монументальный рисунок углем «Земля» с образом сидящей на земле женщины, готовой разрешиться от своего бремени и окруженной ликующими светозарными планетами, и лирический холст «Затмение» с идиллической группой лошадей на аналогичном космическом фоне.

Высшие ценности бытия — свобода, любовь, красота, вдохновение, им противостоит открыто, подчас с плакатной прямолинейностью — война, воплощенная в образах насилия, ненависти, разрушения, смерти. Войны были ужасны и прежде («Орлеанская дева», «Противостояние»), но грядущая война несет с собой самую страшную угрозу — всеобщую гибель цивилизации («Бывшая Землей»).

Таковы основные положения той философии бытия, которая составляет программу творчества Ланина. Она не слишком мудрена, эта программа, но остроактуальна в наше драматическое время, и нельзя не оценить желание художника воплотить ее на языке своего искусства.

Другое направление творческой активности Ланина — работа над созданием светомузыкальных устройств, предназначенных для интерьеров общественных зданий, парков, городских площадей. На выставке представлено несколько таких проектов, и реализованных, и еще неосуществленных. В них интересен, прежде всего, принцип сопряжения цвета и звука, оригинальный по сравнению с тем, что делается в этом направлении в других центрах цветомузыкального синтеза, и в нашей стране, и за рубежом. Сам Ланин так объясняет это: «В синтезе архитектуры и живописи должен рождаться целостный, художественный образ, эмоциональная содержательность которого производна от равнозначной эманации звука, цвета, пластики и цветодинамики. При этом звук приобретает пространственные характеристики и определяется не только громкостью, расстоянием от источника звука до слушателя, стереофоническими параметрами, но имеет ассоциативно-смысловое, семантически выраженное содержание: “низкий”, “средний”, “высокий” — гравитационную зависимость, трехкоординатную ориентацию в пространстве». Ланин исходит здесь из того, что «гравитационная ориентация — антропологическое, изначально присуще человеку свойство»; гравитационные ассоциации при восприятии звука обусловлены строением «цветового спектра небесного свода при восходе солнца — фиолетовым у горизонта, оранжево-желтого чуть выше, еще выше — зеленым, переходящим с высотой в голубое». На этой основе художник-архитектор может «рисовать звук», ассоциативно определяя его «вес» и «массу», соотнося его с тектоникой сооружения и пластикой; так «музыкальная гамма и живописная гамма могут быть приведены в содержательное и эстетическое соответствие».

Цветомузыкальные устройства становятся у Ланина своеобразными архитектурно-скульптурными декоративными сооружениями, вписываются в интерьеры и в пространство площадей и наделяются большой силой идеологического и психологического воздействия. Особенно интересны в этом отношении цветомузыкальный памятник Октябрьской революции «Красная гвоздика», сконструированный для Архангельска, и «Цветок Молдавии», предназначенный для Кишинева; их сравнение показывает, как архитектор Ланин умеет создавать

точные и яркие образы при решении различных идейно-художественных задач, образы действительно синтетической природы, в которых использованы все имеющиеся в распоряжении мастера средства — пространственно-пластические, цветоцветовые и музыкальные.

Разумеется, работы Ланина являются экспериментальными, нужна реализация всех его проектов и создание новых для того, чтобы проверить, уточнить и усовершенствовать предлагаемое им решение проблемы синтеза искусств. Однако уже то, что сделано по этим проектам, свидетельствует о плодотворности поиска звукозрительного синтеза на данном пути, не менее перспективном, чем все другие опыты такого рода.

Первая персональная выставка работ Августа Ланина приурочена к его шестидесятилетию. Это достойный отчет о творчестве своеобразного и значительного современного художника.





## ЗАКОЛДОВАННЫЙ МИР БОРИСА ЗАБОРОВА (1991)

---

*«Русская мысль», 21 июня 1991. (Перепечатана во французском переводе как вступительная статья к каталогу персональной выставки художника Б. Заборова — Париж, 1991)*

*В течение мая-июня 1991 в двух парижских галереях — «Galena Mann» и «Galerie K» проходили выставки Бориса Заборова*

Когда искусство называют «художественным творчеством», имеют в виду его способность создавать, творить новые миры — так мы говорим о «мире Шекспира», «мире Рембрандта», «мирах» Чехова, Родена, Дали... Каждый такой мир населен особыми существами, и похожими, и непохожими на реальных людей, в нем действует особая логика человеческого поведения, он живет по особым законам пространства и времени. Понять творчество художника — значит интуитивно ощутить эту логику и эти законы и благодаря этому перенестись в него силой воображения и начать жить в нем, как живут в мире реальном — духовным соучастием и сопричастием.

Каждая из картин Бориса Заборова — окно, за которым раскрывается иная реальность, странная, незнакомая и знакомая в одно и то же время. А чем дольше зритель в это окно всматривается, тем острее начинает ощущать над собой его власть.

Поразительны глаза обитателей заборовского мира: они смотрят на тебя в упор, пристальным взглядом, как и сам художник, включивший свой автопортрет в одну из картин. От этого у зрителей возникает беспокойное, тревожное чувство: как завязать диалог с обитателями загадочного, манящего и непонятного мира?

Если зритель талантлив (а Станиславский справедливо считал, что существуют не только талантливые актеры, но и талантливые зрители), он не успокоится до тех пор, пока не сумеет стать из созерцателя мира Заборова его новым духовным жителем...

Но почему так труден доступ в этот мир, в чем его странное своеобразие, по каким законам он живет?

Первое, что в нем поражает, — это его предельная похожесть и одновременно разительная непохожесть на нашу повседневность. Словно воплощая завет заме-



но красива, но и смысловесуца, философски значима в своей вне-мерности. Ибо нет здесь не только третьего, но и четвертого измерения — времени.

Если европейское изобразительное искусство, особенно успешно в эпоху импрессионизма, искало способы схватывать мгновения, представлять мимолетные состояния непрерывно меняющегося облика природы и столь же динамичной человеческой психологии, то Заборов нашел способ вернуться к методологии древневосточного искусства, воплощавшего не временное, а вечное. В его картинах «ничего не происходит», нет в них сюжета, фабулы, действия — люди, животные, вещи лишь соположены, пребывают рядом друг с другом, объединяемые единым психологическим состоянием, а не физическим или словесным поведением.

Что касается победы над временем, достигнутой в мире Заборова, то она касается не только времени физического, но и времени исторического. Сам художник в послесловии к книге-альбому о его творчестве, изданной в 1990 году в Париже, высказал свое понимание культуры как «единой непрерывной цепи», добавив, что в этом состоит, «быть может, единственное оправдание нашего земного существования». В творимой им художественной реальности этот взгляд находит постоянное подтверждение: художник превращает прошлое в настоящее — и с помощью модернизации старинных фотографий, и прямым сопоставлением фрагментов античной скульптуры и современных людей, и включением в картины реминисценций из наследия Веласкеса и Гойи... В конечном счете, мир Бориса Заборова оказался, если можно так выразиться, «вечным настоящим» — своего рода символом представления философии о сущности культуры.

В современной живописи, насколько она мне известна, искусство Бориса Заборова — явление уникальное. Тем более удивительным кажется признание его — и во Франции, и в Германии, и в Японии, и у тех, кому посчастливилось его узнать в России. Признание это удивляет потому, что изобразительное искусство, казалось бы, полностью отказалось от изобразительности, отдавшись абстрактным формо- и цветосочетаниям, играм с красками и объемами, концептуальным поискам или иллюстрированию социальных сюжетов...

Видимо, от всего этого общество начинает уставать, и в культуре возрождается тяга к осмысленному, эмоционально-выразительному, духовно наполненному изображению. Но есть в этом культурном явлении, думаю, и другое: все более широкая неудовлетворенность существующими формами жизни — не только в странах, потрясенных неудачей эксперимента с социалистическим переустройством общества, но и в цивилизованных странах Запада вызывает мечту об ином способе бытия. Писатели-фантасты сочиняют различные модели иных цивилизаций, простые люди жаждут встречи с инопланетянами, готовые поверить любым слухам о начавшихся контактах землян с пришельцами с других планет; физики высказывают гипотезу о существовании наряду с нашим миром «антимира», возможного не только в иной точке Вселенной, но и на Земле — в ином, пятом, шестом, седьмом измерении — и потому недоступному нашему оптическому и акустическому восприятию. Искусство, по самой своей природе являющееся детищем человеческого воображения, всегда стремилось противопоставить ре-

альности создаваемые фантазией художника «антимир», только в разные эпохи стремление это было то большим, то меньшим и конкретно выражалось, разумеется, по-разному. Ныне, думаю, наступает время нового расцвета романтического по своей сути устремления к противопоставлению не удовлетворяющей людей реальности и более совершенных — хотя реально и невозможных — форм существования человека и общества.

Понятно, почему родилась такая потребность у художника, выросшего в советской стране, потребность, близкая к той, что породила, например, великий фильм Андрея Тарковского «Сталкер»; но примечательно и то, что у обоих художников переезд в страны, не знавшие трагедии российского бытия, не изменил существенно мироощущения и стиля. Это может вызвать вопрос и о том, каковы же глубинные грехи и беды современной цивилизации, не зависящие от социального устройства общественной жизни? И не из того же духовного источника выросло искусство Бориса Заборова, что и ширящийся интерес Запада к Востоку, интерес послеренессансной культуры, поклоняющейся физическому облику природы, стремительному бегу времени, интеллектуальному содержанию слова, практическому действию — к иному типу культуры, с противоположными интенциональными доминантами? Во всяком случае, вопреки пророчеству Кипплинга, в мире Заборова сошлись рожденные на Западе гуманизм и психологизм с восточной медитацией и растворенностью в вечном, сопряглись европейская культура рисунка и азиатская плоскостность в трактовке пространства, а художественное освоение детища французской цивилизации — фотографии — подчинилось иконописным принципам построения картины. И этот синтез — специфическое проявление одного из главных устремлений современной культуры, точно и сильно выраженное Борисом Заборовым — подтверждает право и обязанность подлинного искусства быть самосознанием культуры своей эпохи.

Ленинград—Париж



## КАМЕИ ПЕТРА ЗАЛЬЦМАНА (1990)

---

*В соавторстве с Ю. О. Каган*

Морская раковина — одно из самых удивительных творений природы! Трудно представить себе, что она не сотворена воображением великого художника, а родилась естественным путем; значит, саму Природу мы вправе считать первым и непревзойденным художником — архитектором, скульптором, живописцем...

Но вот на наших глазах происходит второе чудо — творение Природы попадает в руки Человека, и скульптор вырезает кусок раковины, причудливо многоцветной, односторонне-белой или переливчато-перламутровой, и на нем создает рельефное изображение человеческого лица, здания, городского ландшафта... Эстетическая прелесть раковины удваивается, обогащается художественной выразительностью рожденного в ее теле образа. Встречи с такими произведениями крайне редки, их немного сохранилось в музейных собраниях, а в наши дни этот некогда развитый вид искусства превратился в массовое производство декоративных изделий и вставок в серьги, кольца, броши.

Такой счастливый для любителя искусства встречей является знакомство с творчеством ленинградского мастера Петра Зальцмана. Оно возрождает высокое искусство камеи.

Петр Зальцман родился в Ленинграде в 1952 году. После занятий в средней художественной школе при АХ СССР он учился на архитектурном факультете Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина и, получив диплом, стал работать как архитектор. Но еще в студенческие годы он неожиданно увлекся резьбой на раковинах. Сам художник так рассказывает об этом:

«Все началось с необыкновенной экскурсии в Эрмитаже. Хотя за прошедшие с тех пор 18 лет я неоднократно возвращался в эти залы, я всякий раз вспоминаю ту незабываемую экскурсию... Пригласил меня тогда в музей товарищ по институту, пообещав, что его знакомый, работающий в Эрмитаже, проведет нас по выставке резных камней — камеи и инталий. Я подумал: это ведь небольшие украшения, за которыми гоняются модницы: что же в них интересного?

Нас встретил в музее молодой человек с доброй улыбкой. Он представился просто: Олег. Так состоялось памятное для меня знакомство с хранителем античных гемм в Эрмитаже Олегом Яковлевичем Неверовым. Именно тогда я понял, что камеи — это уникальные произведения высокого искусства, именуемого *глиптикой*.

Увидев, какое впечатление произвела на меня выставка, О. Я. Неверов предложил мне самому попробовать свои силы в этом искусстве, но начать с резьбы по



Путем изучения образов этого родственного глиптике искусства в залах и фондах Эрмитажа, внимательнейшего копирования лучших из них молодой резчик разгадывал тайны мастерства и вырабатывал свой творческий метод и художественный язык. Новое дело все больше увлекало его, но и требовало полной самоотдачи. Когда же стало очевидным, что именно оно составляет смысл творческого существования, П. Зальцман оставил архитектурную мастерскую С. Б. Сперанского, в которой проработал несколько лет. В члены Союза художников СССР он был принят как мастер декоративно-прикладного искусства.

Известность художнику приносит активная экспозиционная деятельность. Его произведения привлекают к себе внимание на региональных и всесоюзных выставках, одна за другой следуют персональные выставки в Ленинграде, Москве, Таллинне, других городах Советского Союза; с его искусством знакомятся в ГДР, Польше, Чехословакии, Италии, Великобритании...

Объективным признанием высокой художественной ценности его творений является то, что они находятся во многих музеях мира, в том числе в Эрмитаже, Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве, Владимиро-Суздальском музее-заповеднике, Музее декоративных искусств в Париже (Лувре), Венском историко-художественном музее, не говоря уже о частных собраниях.

Директор Эрмитажа академик Б. Б. Пиотровский в письме к П. Зальцману, в котором он благодарил его за принесенную в дар музею серию портретов, писал: «Вами проявлено прекрасное владение техникой резьбы и освоение классических традиций в сочетании с современным пониманием формы и материала. Заслуживает особого одобрения само обращение Вами к прекрасному искусству резьбы на раковинах, когда-то процветавшему, а ныне полузабытому и переродившемуся в производство ремесленных поделок<...> Я рад, что именно эрмитажные коллекции позволили Вам приобщиться к его высоким образцам.

Я знаю, что подаренные Вами Эрмитажу камеи<...> найдут своих ценителей».

Знаменательно, что с оценкой специалиста совпадают суждения рядовых зрителей. Вот несколько выдержек из книги отзывов:

«Даже не предполагал, что раковина имеет душу, свет, характер. Только неповторимый талант Мастера мог по-настоящему это раскрыть. Низкий поклон тебе, наш современник...»

«Перед нами не только талантливый художник, а явление в современном искусстве, не имеющее аналогов ни у нас в стране, ни за рубежом...»

«...Искусство камеи в Ваших руках получило новую жизнь, вышло за рамки ювелирного и прикладного. Благодарю Вас...»

«Особенно потрясла камей под названием “Непобедимый город”. Я был тут в блокаду. Автор потрясающе передал в этой работе настроение того периода».

«Прекрасно! Вчера был на первом этаже Эрмитажа и восхищался древними камейми; вижу в Вас продолжателя прекрасного искусства резьбы по камню, на раковинах».





дожник ищет особые средства выражения сути характера героя, всякий раз подбирая наиболее выразительную пластическую конфигурацию куска раковины и ее цветовую структуру. Он «видит в материале» (так говорят искусствоведы) рождающийся в его воображении образ и умеет филигранно, с удивительной свободой владения резцом решать сложнейшие художественные задачи, добиваясь действительно нерасторжимого единства содержания и формы, смысла и композиции, психологического состояния героя и его внешнего облика, общего настроения вещи и ее пластически-цветового строя.

Но, пожалуй, степень мастерства, истинная виртуозность особенно поражают в архитектурных пейзажах П. Зальцмана — втором излюбленном жанре художника, занимающем все большее место в его творчестве. Многие пейзажные камеи экспонируются так, что искусственная подсветка сзади позволяет видеть их в совсем неожиданном для произведения изобразительного искусства состоянии, делая плотный материал прозрачным и как бы светоносным. Это обостряет пространственные, пластические, гравитационные, цветовые и светотеневые контрасты — различия между передним и дальним планами, между тяжелым и легким, плотным и прозрачным, между локальными цветовыми пятнами и оттенками каждого цвета... При всей искусственности такого экспозиционного приема он обнажает мастерство художника. А оно поразительно по виртуозному владению резцом, по использованию всех особенностей строения раковины, по способности угадать в ней еще до резьбы, а затем — и это самое главное — импровизационно выявить то, что скрыто содержится в ройкально-причудливой неповторимости избранного куска ее «тела», по умению мастера выявить выразительные пластические и декоративные возможности, таящиеся в этом теле раковины, не упустить ни одного из множества порой совершенно случайных, неожиданных пластических и колористических нюансов, открывающихся его глазу в процессе работы. П. Зальцман умеет так «приладить» изображение к естественной изогнутости хрупкой пластины, так органично включить в свой замысел природное уплотнения, зубцы и наросты раковины, что все это воспринимается как художественная форма, созданная игрой воображения мастера. Чередование различно окрашенных слоев, капризная измельченность их толщины одухотворяются то творческим вторжением, то тщательнейшей проработкой резцом каждого миллиметра поверхности, а ведь для того, чтобы провести только одну линию, требуется не менее ста пятидесяти его движений. Вместе с тем художник сохраняет нетронутыми целые участки раковины, и в этом случае ее фактура вступает в диалог с резцом, сама собой воссоздавая грубый хруст каменной кладки, гряду плывущих облаков, всплеск воды, завиток парика, естественную курчавость волос...

Так художник подчиняет свой замысел материалу и одновременно заставляет материал послушно служить этому замыслу. Но весь этот напряженный труд скрыт от зрителя, которого изумляет и вызывает особое наслаждение кажущаяся легкость зальцмановской резьбы, своего рода «моцартианское начало» в движении его резца по поверхности раковины, в игре его неисчерпаемой фантазии — и с материалом, и с инструментом, и с образцами, которые рождаются,



«Эрмитаж» с вмонтированными в его туловище и ногу резными медальонами — но не подлежит сомнению сама правомерность поисков новых художественных приемов и средств. И кто знает, какие открытия готовит нам на этом пути неуемная фантазия художника?

Характеризуя творчество Петра Зальцмана, хочется подчеркнуть еще одну его важную особенность — оно могло родиться только в художественной атмосфере родного города художника и принадлежит культуре Петербурга — Петрограда — Ленинграда не только по своему происхождению, но и по духу, сюжетике, образному строю. Сформировавшись, как мы уже отмечали, под прямым воздействием эрмитажного собрания глиптики, искусство П. Зальцмана вобрало в себя духовное изящество и интеллигентность, которые всегда отличали искусство города на Неве, характерное для него стремление к уравновешенному синтезу традиционного и новаторского, классического и современного, гражданственного и эстетически значимого.

Примечательна в этом отношении целеустремленная разработка неизвестной классической глиптике темы архитектурного пейзажа, порожденная влюбленностью мастера в Ленинград. Многие замечательные живописцы и графики воспевали Северную Пальмиру: А. Бенуа, А. Остроумова-Лебедева, М. Добужинский, А. Русаков, А. Ведерников. Камеи Зальцмана заняли в этом ряду достойное место. В его серии камейных картин мы видим Петропавловскую крепость и Исаакиевский собор, Зимний дворец и здание Сената и Синода, неповторимые петербургские мостики через реки и каналы — со сфинксами, грифонами, львами, вазами, и ансамбль Петергофа, и разнообразные интерьеры Эрмитажа...

Художник пользуется многоцветной структурой раковины, чтобы передать многоцветие свинцовых облаков на розовеющем небе над желто-белым колоритом зданий и серым гранитом парапетов набережных, и столь же искусно использует тональность перламутра для воссоздания облика города в атмосфере знаменитых белых ночей... И хотя интерес к архитектурному наследию привел в камеи Зальцмана и соборы Московского Кремля, и шедевры церковного зодчества Владимиро-Суздальской земли, образ Петербурга остается главным в его творчестве.

Приметой ленинградского духа искусства П. Зальцмана является и его обостренный интерес к художественной культуре во всем богатстве ее проявлений. Камеи художника — это своего рода «искусство в зеркале искусства», миниатюрные поэмы о писателях, архитекторах, балеринах, скульпторах, актерах, музыкантах и их творениях. П. Зальцман чувствует разносторонность художественной культуры, взаимодействие разных видов искусства и воплощает это «единство в многообразии» в своем творчестве. Вместе с тем мастеру чужд провинциализм, приводящий к замкнутости мировосприятия и художественного кругозора: в поле его творческого зрения находится вся мировая культура, серия созданных им портретов включает образы Шекспира и Сервантеса, Леонардо и Рембрандта, Баха и Бетховена, Дюрера и Вольтера...

Петр Зальцман молод — ему нет и сорока лет. Верим, что еще много нового, значительного и неожиданного он сможет подарить нашей художественной культуре.

## 1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

Решение этой нелегкой задачи под силу только марксистской эстетической науке, владеющей диалектико-материалистическим методом познания изучаемых ею явлений и противостоящей поэтому метафизическим в своей основе исходным позициям буржуазной эстетики. Именно такой метафизический подход приводил к тому, что художественная деятельность никогда не изучалась во всей ее полноте и системной целостности. В одних случаях теоретики концентрировали свое внимание на изучении *продукта* художественной деятельности,

<sup>1</sup> Одно из последних выступлений, посвященных данной методологической проблеме, — статья Ю. Я. Барабаша. Искусство как объект комплексного изучения // Вопросы философии, 1974, № 10–11.

|||||

т. е. искусства как такового, подходя к этой «художественной материи» феноменологически или культурно-исторически; в других случаях в центре внимания науки оказывалась не художественная предметность, а *процессы ее порождения* и восприятия; тут основными проблемами становились проблемы гения или вкуса, и эстетика ориентировалась не на искусствоведческие дисциплины, а на психологию: этот подход широко практиковался в XIX–XX веках, в так называемых «психологической эстетике», «экспериментальной эстетике», «психологии искусства», скрупулезно исследовавших различные психические механизмы художественного творчества и художественного восприятия. Третью ситуацию обнаруживаем мы в так называемой «социологической эстетике» XIX века, или «социологии искусства», как стали ее именовать в XX веке: здесь основным объектом внимания оказались и не сами произведения искусства, и не психологические процессы их создания и восприятия, а *функционирование* этих произведений в реальной социальной среде.

До XX века изучение искусства было практически неспособно выйти за пределы подобной односторонности исследовательских ориентации. Беда состояла тут не только в неизбежных бесплодных спорах о том, какой подход предпочтителен — «сверху» или «снизу», искусствоведческий, или психологический, или социологический, но и в том, что богатые и ценные конкретные знания, добываемые при применении каждого такого подхода, оставались хаотическим набором сведений, неспособным представить не только художественную деятельность в целом, но и каждое ее звено в виде некоего внутренне организованного, закономерно устроенного, упорядоченного целого. Так, и творческий процесс, и его продукты, и процесс их восприятия, и функционирование искусства представляли в качестве простых конгломератов, механических сумм разнообразных моментов. Чего только не удавалось найти тут ученым! В художественном творчестве и в художественном восприятии были зафиксированы едва ли не все известные науке психологические механизмы — сознательные и бессознательные, рациональные и интуитивные, интеллектуальные и эмоциональные, связанные с непосредственным созерцанием и с игрой воображения, с «вчувствованием» и «сопереживанием», с наблюдением, оценением, осмыслением; точно так же, как в самих произведениях искусства, искусствоведами были обнаружены едва ли не все признаки духовных и материальных предметов (показательно признание А. Хаузера: «Художественное произведение есть форма и содержание, исповедь и обман, игра и сообщение, оно близко к природе и далеко от нее, целесообразно и нецелесообразно, исторично и внеисторично, личностно и безличностно в одно и то же время», и вообще, «об искусстве трудно сказать что-либо, чтоб при этом нельзя было утверждать обратного»<sup>2</sup>. Так же обстояло дело с анализом функционирования искусства — каких только функций не удалось тут обнаружить эстетике! Неясной оставалась только «самая малость» — *внутренняя структура* творческого акта, самого произведения, процесса восприятия и т. п., способная объяснить *необхо-*

---

<sup>2</sup> Hauser A. *Philosophie der Kunstgeschichte*. München. S. 405.



гии. И действительно, взявшись за изучение общих законов бытия и функционирования знаковых систем, эта наука не могла не обратиться к искусству, которое представляло для нее интерес именно в той мере, в какой она увидела в нем пусть весьма своеобразную, но все же достаточно определенную языковую ситуацию; художественная деятельность интерпретировалась в этом свете как некая коммуникация, в которой художник на том или ином специфическом художественном языке (музыкальном, хореографическом, живописном и т. п.) передает некое сообщение людям, призванным «прочсть» данный текст, понять его и определенным образом усвоить. Так семиотический подход преодолевал разорванность научного изучения отдельных звеньев художественной деятельности и позволял представить эту деятельность как процесс, состоящий из трех звеньев — художника, произведения и воспринимающего.

Однако при всех преимуществах, которые давал подобный подход к изучению художественной деятельности, и он имел свои ограничения: дело в том, что всякий язык есть *форма выражения* некоего духовного содержания. Поэтому семиотический подход, обладающий возможностями при изучении таких знаковых систем, которые имеют формализованный характер и существуют самостоятельно, в виде некоего словаря с соответствующей ему грамматикой, получил ограниченное поле исследования в сфере художественной, где форма неотрывна от содержания, где языки неотделимы от выражаемой ими информации и где специфический характер этой информации, связанный с включением в нее личностного момента — эмоционального, неформализуемого, — не позволяет знаковой системе занять самостоятельное место, подобное словесному языку или искусственным языкам различных наук.

Мы не касаемся сейчас тех издержек, которые были связаны в истории семиотического изучения искусства с идеалистическими, метафизическими, формалистическими установками ряда исследователей — об этом у нас существует уже довольно обширная литература<sup>6</sup>, — и говорим лишь об объективной ограниченности возможностей семиотического изучения искусства как такового, ограниченности, которую признают сами представители семиотического подхода к изучению искусства. Так, во введении к своей книге «Анализ поэтического текста» Ю. М. Лотман специально предупредил читателя, что в сферу анализа не входят ни проблемы социального функционирования текста, ни психология читательского восприятия, ни вопросы создания и исторического функционирования текста, что исследоваться будет «художественный текст как таковой»<sup>7</sup>. В другой работе он подчеркивал, что изучение искусства как языка, отвлеченно от передаваемых на этом языке конкретных сообщений, т. е. изучение текста вне «информации, которая возникает в данном тексте», есть лишь «определенная стадия изучения» целостных художественных феноменов<sup>8</sup>. Нельзя не отметить, что Ю. М. Лотман

<sup>6</sup> См., например, обобщающее исследование Е. Я. Басина «Семантическая философия искусства: (Критический анализ)». М., 1973.

<sup>7</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. М., 1972. С. 5–7.

<sup>8</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 22–23.





знавательном процессе систему художественной деятельности в *целом*? Нельзя же просто механически «соединить» гносеологию искусства с психологией искусства и с семиотикой искусства!

*Тут-то и раскрывается огромное методологическое значение обращения эстетики к теории информации.*

В применении теории информации к изучению художественной деятельности сделаны пока лишь первые шаги (нашему читателю известны по переводам работы А. Моля и М. Бензе, брошюра М. Филиппева, статьи И. Рудь и М. Цуккермана); они, естественно, лишь нащупывали возможности этого нового подхода, не давая серьезных позитивных результатов. Не удивительно, что у некоторых ученых сохраняются сомнения в правомерности перенесения в эстетику самого понятия «информация». Нельзя, однако, признать основательными возражения Б. М. Рунина<sup>13</sup>, поскольку они базируются на неправомерном отождествлении понятий «информация» и «количество информации», т.е. на сведении теории информации к тому ее аспекту, который был разработан К. Шенноном; между тем теория информации рассматривает последнюю и *содержательно*, как некое сообщение, отправление и получение которого связано с известными преобразованиями — с кодированием и декодированием данной информации<sup>14</sup>; совершенно очевидно, что в искусстве мы имеем дело с отправлением и получением своеобразных сообщений, что в произведениях искусства сообщения эти кодируются — ибо материальный субстрат и структура произведения есть нечто радикально иное, нежели передаваемое им духовно-поэтическое сообщение, и что оно извлекается из произведений зрителем, читателем, слушателем, если он способен декодировать данный текст; следовательно, нет и не может быть никаких серьезных противопоказаний против отнесения художественных сообщений к области информации и образования понятия «художественная информация».

Во всяком случае, в последнее время советские философы ввели в обиход понятие «социальная информация»<sup>15</sup>, подчеркивая, что понятие «информация»

---

<sup>13</sup> См.: *Рунин Б. М.* Информация и художественность. // Сб.: Художественное восприятие. Л., 1971. Впрочем, начав свою статью «за упокой», автор закончил ее «за здравие», заверив читателя; «Я не сомневаюсь в том, что идеи и методы кибернетики и теории информации должны оказаться весьма плодотворными для уяснения самого механизма художественного процесса как на стадии творчества, так и на стадии восприятия» (с. 127) и что «эффект художественности» возникает при скрещении «двух информационных потоков», один из которых идет от объекта восприятия, а другой — от его субъекта (с. 131–132). Но ведь если при этом не происходит аннигиляции, то из «содержательного взаимопроникновения двух информационных потоков» должен возникнуть третий, но также информационный!

<sup>14</sup> Именно так рассматривает информацию известный польский ученый М. Мазур в недавно переведенной у нас очень интересной работе «Качественная теория информации» (М., 1974), в которой явления искусства оказались поэтому включенными в общую сферу исследования (хотя их своеобразие, как, впрочем, и всех других информационных процессов, автора не интересовало — он выявлял лишь общие закономерности, свойственные всем процессам такого рода).

<sup>15</sup> См.: *Афанасьев В. Г., Урсул А. Д.* Социальная информация // Вопросы философии. 1974, № 10.



эффектом, т. е. извлечением *нового знания* об искусстве, выявлением *новых закономерностей*. Таков критерий, с помощью которого мы предлагаем читателю судить и настоящее исследование. Оговорим только, что хотя речь пойдет о закономерностях, общих для всех видов искусства, мы будем рассматривать преимущественно на кинематографическом материале. Это обусловлено тем, что в интересующих нас отношениях киноискусство может служить «идеальной моделью» художественной деятельности как таковой, ибо в нем осуществляется самый широкий синтез других искусств, в силу чего оно обладает качествами, свойственными порою и литературе и живописи, и музыке, и актерскому творчеству; вместе с тем, и процесс восприятия фильма соединяет особенности, присущие восприятию театра, живописи, музыки; наконец, место киноискусств в современной культуре, прозорливо отмеченное В. И. Лениным, позволяет с особой отчетливостью увидеть реализацию кинематографом основных социальных функций, свойственных искусству в целом.

## 2. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК ИНФОРМАЦИОННОЙ СИСТЕМЫ

Итак, смысл информационного угла зрения на художественную деятельность заключается в том, чтобы преодолеть фрагментарно-изолированное рассмотрение отдельных ее проявлений (процессов художественного творчества и восприятия, самих произведений искусства и их функционирования). Не только в порядке самокритики, но и потому, что это представляет известный интерес для понимания закономерностей развития советской эстетической науки, автор хотел бы обратить внимание читателя на то, что в первом издании его «Лекций по марксистско-ленинской эстетике» (Л., 1963–1966) вообще еще не было раздела, объединяющего данный круг проблем, не было даже анализа некоторых из них — например, художественного восприятия. Во втором издании, значительно переработанном (Л., 1971), появился новый раздел «Диалектика художественной коммуникации», в котором процесс художественной деятельности был представлен во всей его протяженности — от творчества через произведение к восприятию, — но в котором закономерности этого процесса вырисовывались еще крайне смутно и описывались неточно, приблизительно. Сейчас мы имеем возможность пойти значительно дальше благодаря последовательному рассмотрению художественной деятельности как *процесса выработки, хранения и передачи некоей специфической информации*, что и позволяет определить эту деятельность как *информационную систему*; соответственно раскрывается строение данной системы, обусловленной, с одной стороны, общими законами строения и функционирования систем этого класса (которое изучает теория информации), а с другой — своеобразием той информации, которая вырабатывается, хранится и передается в художественной деятельности (ее изучает эстетика). Диалектическое сопряжение этих двух рядов знаний и способно привести нас к искомому результату.



торые объект имеет для субъекта, природа для общества, мир для человека. Этим же она отличается от информации документальной, заключающей в себе сведения о фактическом, единичном, реально существующем (так отличается информация, выраженная в художественных фильмах, от той, которую несут в себе фильмы научно-популярные и хроникальные);

- б) отсюда проистекает необходимость того, чтобы художественная информация вбирала в себя *субъективное, социально-групповое и интимно-личностное отношение к отражаемому* (познаваемому, изображаемому), характеризуя не только отражаемый объект (природный или социальный), но и отражающего его субъекта (индивидуально неповторимую личность художника или «коллективную личность» малой или большой группы художников — например, снимающей кинофильм) ;
- в) художественная информация обладает поэтому *двухслойным психологическим строением*, имея рациональный и эмоциональный уровни (свойственное ей слияние мысли с чувством, страстью, переживанием Гегель и Белинский называли «пафосом» искусства или его «поэтическим содержанием»);
- г) художественная информация необходима человеку и человечеству в такой же мере, как информация научная, документальная, идеологическая, прогностическая, и потому исторически сложился *особый вид человеческой деятельности, призванной вырабатывать и распространять этот специфический род информации*. Художественная деятельность занимает в системе видов человеческой деятельности особое место и имеет специфическое строение, поскольку это обусловлено особенностями художественной информации.

Отсылая и тут читателя к специальной работе, в которой проблема эта рассматривается довольно подробно<sup>20</sup>, мы ограничимся самым кратким изложением результатов произведенного анализа.

Если человеческая деятельность есть *активность субъекта, направленная на объекты или других субъектов*, то она может и должна проявиться в четырех основных формах:

- 1) когда активность субъекта направлена объект во имя его преобразования, реального или воображаемого, мы имеем дело с *преобразовательной деятельностью*;
- 2) когда активность субъекта направлена на объект во имя получения знания об объективных законах его бытия, мы имеем дело с *познавательной деятельностью*;
- 3) когда активность субъекта направлена на объект во имя определения его значения для данного субъекта, его ценности, мы имеем дело с *ценностно-ориентационной деятельностью*;
- 4) когда активность субъекта направлена на других субъектов во имя организа-

---

<sup>20</sup> Каган М. С. Человеческая деятельность: Опыт системного исследования. М., 1974.



нее представить себе личность изучаемого художника, ибо только в этом свете они могут понять и содержание его творений. Однако самый сбор материала и основанное на нем описание личности имеют и будут иметь стихийно-хаотический характер, пока структура личности человека вообще и структура личности художника в частности останутся не известными науке величинами.

В последние годы психологами был сделан ряд попыток определения структуры личности, которые, однако, не давали должного научного эффекта, потому что были лишены необходимых для этого теоретических оснований. Мы предложили свое решение вопроса<sup>21</sup>, исходя из выявленного нами строения человеческой деятельности и понимания личности как *персоналифицированной деятельности*. Отсюда следовало, что структура личности каждого человека, в том числе и художника, определяется соотношением пяти потенциалов:

1. Первый из них — *гносеологический, познавательный* потенциал. Он характеризуется объемом и качеством информации, которой располагает личность и которая складывается из знаний о внешнем мире, природном и социальном, и самопознания. Получение этой информации зависит от природного ума, образованности и практического опыта личности; тем самым ее гносеологический потенциал включает в себя в снятом виде такие ее психологические качества, с которыми связана познавательная деятельность человека.
2. *Аксиологический* потенциал личности определяется обретенной ею в процессе социализации системой ценностных ориентаций в нравственной, политической, религиозной, эстетической сферах, т. е. ее идеалами, жизненными целями, убеждениями и устремлениями; речь идет здесь, следовательно, о единстве психологических и идеологических моментов, сознания личности и ее самосознания, которые вырабатываются с помощью эмоционально-волевых и интеллектуальных механизмов, раскрываясь в ее мироощущении, мировоззрении и мироустремлении.
3. *Творческий* потенциал личности определяется полученными ею и самостоятельно выработанными умениями и навыками, способностями к действию, созидательному или) разрушительному, продуктивному или репродуктивному, и мерой их реализации в той или иной (или нескольких) сфере труда, социально-организаторской и революционно-критической деятельности.
4. *Коммуникативный* потенциал личности определяется мерой и формами ее общительности, характером и прочностью контактов, устанавливаемых ею с другими людьми, содержательно же своему межличностное общение выражается в той системе социальных ролей, которые так хорошо научилась описывать и исследовать социология.
5. *Художественный* потенциал личности определяется уровнем, содержанием, интенсивностью ее художественных потребностей и тем, как она их удовлетворяет;

<sup>21</sup> См. названную выше книгу «Человеческая деятельность», а также мои статьи «К построению философской теории личности» (Философские науки. 1971. № 6) и «Литература как человековедение» (Вопросы литературы. 1972. № 3).





ственной деятельности, которые имеют групповой характер, в том числе и в кинематографе. Очевидно, что успех творчества зависит в огромной мере именно от того, возникает ли такая органически-целостная «коллективная личность», или режиссер, сценарист, оператор, актеры образовали лишь конгломерат случайно встретившихся и просто сосуществующих и сотрудничающих сослуживцев. В конечном счете, когда мы говорим, что московский театр «Современник» или ленинградский Большой драматический театр имеют каждый «свое лицо», что в них сложились целостные творческие ансамбли, мы имеем в виду не чисто технологическое единство, а в первую очередь *единство духовное, мировоззренческое, психологическое, т. е. — личностное*. По этой же причине в кинематографических коллективах так часто стойко сохраняется творческая связь сценариста и режиссера, режиссера и оператора, а подчас — режиссера и ведущих актеров, хотя по чисто организационным причинам сохранение такой «коллективной личности» является тут гораздо более сложным делом, чем в театре. Наличия большой, глубокой, общеинтересной личности недостаточно, однако, для того, чтобы в содеятельности возникла *художественная* информация. Для этого нужно, во-вторых, чтобы данная личность обладала специфической способностью превращать в художественно значимую всю добываемую ею информацию о мире, и о себе. Такая способность именуется *художественной одаренностью, талантом, гением*.

Ее суть заключается именно в том, что врожденная индивидууму психическая структура позволяет ему и требует от него образно воспринимать мир, образно мыслить, образно воплощать свои идеи. Талант — это своеобразный фильтр, через который пропускается весь жизненный опыт художника, превращаясь в результате в художественную информацию, которую он стремится передать людям. Разумеется, в целом ряде жизненных ситуаций фильтр этот не «включается» и художник мыслит, чувствует, общается с другими людьми обычными, нехудожественными способами: в записанных Эккermanом беседах с Гете, в дневниковых заметках, в мемуарах Станиславского, в письмах Довженко, в речах Джейн Фонда перед нами проявления логического, а не художественного мышления; бытовой, а не художественной речи. Это значит, что наличие тех двух типов психики, о которых но раз говорил И. П. Павлов, — психики художников и мыслителей — никак не означает их абсолютной «разнесенности» по разным людям; напротив, каждый человек в той или иной степени обладает обеими. Художником же становится такая личность, у которой образно-поэтическая структура сознания получает особое развитие и требует реализации в специальных формах деятельности. Вопрос заключается, следовательно, в том, чтобы выявить эту своеобразную структуру художественного таланта.

Мы уже имели возможность изложить решение этой проблемы <sup>23</sup>, поэтому сейчас можно ограничиться самым кратким описанием сути дела.

---

<sup>23</sup> См. параграф «Художественно-творческая способность как синтетический механизм психики» в коллективной монографии «Природа искусства и механизмы художественной деятельности» / Под ред. проф. А. Н. Илиади. Л., 1974. С. 134—138.



практическое действие — вспомним, как писал об этом К. Маркс в «Капитале». Вместе с тем, поскольку преобразовательная деятельность выступает в искусстве на двух уровнях — материальном и практически-духовном, порождая конструктивную и моделирующую стороны художественного творчества, постольку и в таланте происходит своеобразное расслоение собственной активности воображения, способной создавать образные модели жизни, и эстетического отношения к материалу, обеспечивающего создание звуковых, живописно-пластических, жестомимических, словесных конструкций, одновременно красивых и выразительных, эстетически значимых и одухотворенных.

Наконец, деятельность общения тоже имеет свой специфический психологический фундамент. Он по-разному называется учеными — то «симпатией», то «любовью», то «межличностным притяжением», то «нравственным чувством», то «синтонией»<sup>25</sup>, но несомненно наличие в психике подобного механизма, обуславливающего общение человека с человеком, побуждающего людей к общению, обеспечивающего связи людей как субъектов деятельности. Нетрудно увидеть, что этот момент общительности есть и в художественном таланте.

Таким образом, все *эти пять способностей психики входят в структуру таланта, становясь разными его гранями* — потому-то художник в своем творчестве и мыслит, переживает, и воображает и т.д. одновременно и слитно. Таков изоморфизм таланта и художественной деятельности. И он же появляется в том, что талант — система динамическая, как и художественная деятельность: в нем, как и в ней, разные компоненты могут играть разную роль, то доминируя, то оттесняясь на самый задний план. Благодаря этому возникают различные типы художественной одаренности — скажем, тип таланта с мыслительной доминантой (например, у С. Эйзенштейна) или с эмоциональной (например, у А. Довженко), или с доминантой воображения (например, у А. Тарковского) и т.д. Однако талант есть лишь *способность и потребность* художественного творчества; реализация этой способности и этой потребности зависит от наличия у художника соответствующего *умения практически решать* творческие задачи. Вот почему третьим необходимым компонентом художественного творчества как системы должно быть признано *мастерство*. Не будем и тут повторять сказанное, остановимся лишь на проблеме структуры художнического мастерства.

Подобно тому, как талант художника обычно сводится то к одной, то к другой своей психологической составляющей, так и в мастерстве видят, как правило, либо умение художника работать в материале, либо умение строить сюжет, фабулу, лепить характеры и т.д. и т.п. Между тем, чтобы мастерство художника могло полноценно реализовать все запросы таланта, оно должно обладать *тем же* строением, каким обладает талант. Оно должно быть способно, во-первых, реализовать познавательные устремления таланта; и действительно, опыт творческой деятельности позволяет художнику быстро, точно и часто интуитивно находить реше-

<sup>25</sup> См.: Обуховский К. Психология влечений человека. М., 1972; Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии. М., 1973.



в литературе, отметим лишь обнаруживающийся вновь факт изоморфизма — *соответствие структуры метода структуре таланта и мастерства*, а значит — художественной деятельности как таковой. Как это уже было нами подробно показано в свое время<sup>27</sup>, творческий метод не сводится к способу познания, но включает в себя целую *систему установок, соответствующую по своей структуре строению художественной деятельности*. Это значит, что творческий метод каждого художника (как и целой группы художников, составляющих определенное течение или направление в истории искусства) образуется из сопряжения пяти основных установок:

- а) *познавательной установки*, определяющей направленность художественного познания и его внутреннюю структуру (принципы соотнесения в образе общего и единичного);
- б) *оценочной установки*, определяющей характер утверждаемой художником систем ценностей и способ их утверждения (открыто тенденциозный или скрытый, подтекстовый);
- в) *моделирующей установки*, определяющей избираемые художником принципы построения образных моделей жизни (например, жизнеподобных, фантастических, аллегорических, символических и т. п.);
- г) *конструктивной установки*, определяющей приемы конструирования материальной плоти произведений искусства;
- д) *языковой, коммуникативной установки*, определяющей способы превращения материальной конструкции произведения в систему знаков, кодирующую выражаемое им содержание и характер возникающего при этом художественного языка (степень его традиционности, общепонятности и т. д.).

Так выясняется, что *личность художника, талант, мастерство и творческий метод являются основными компонентами художественно-творческого процесса, необходимыми и достаточными для выработки художественной информации и ее предметного закрепления в произведениях искусства*.

#### 4. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК НОСИТЕЛЬ И ПЕРЕДАТЧИК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНФОРМАЦИИ

Согласно известному определению К. Маркса, во всяком труде процесс «угасает» в продукте, продукт «опредмечивает» созидательную активность человека. Это имеет прямое отношение и к художественной деятельности, в которой продукт творчества также выступает в качестве *опредмеченного процесса*.

Уже по этой причине структура художественно-творческой деятельности не может не отпечататься на создаваемом продукте, не может не перенестись в произведение искусства.

<sup>27</sup> См. *Каган М. С.* Метод как эстетическая категория // Вопросы литературы. 1967. № 3.



какого-то из данных компонентов нет вообще — например, темы в произведении прикладного искусства, сюжета в симфонии или характеров в натюрморте: на самом же деле все эти компоненты необходимо наличествуют повсюду, только имеют иногда различное терминологическое обозначение: скажем, понятие «музыкальная тема» обозначает именно то, что в литературе или драматургии называется «характером» («образом», «персонажем», «героем»); в натюрморте или пейзаже носителями «характеров» оказываются не люди, а вещи или природные явления, однако сам этот элемент художественной структуры, как бы его ни называли, равно как и взаимодействие «характеров», которое мы условно именуем «сюжетом», *существенно в ней необходим*, так как представляет собой ту ступень образной конкретизации содержания, на которой начинается, говоря словами Гегеля, *переход содержания в форму*. Отметим также, что более детальный анализ строения произведения в том или ином виде искусства способен обнаружить некоторые переходные элементы, стоящие как бы на пути от внутренней формы к внешней — например, *композиционно-ритмическую структуру*, проявляющую себя в киноискусстве как *монтажное строение фильма*. Вообще говоря, с точки зрения структурного анализа, художественный фильм следует признать едва ли не самым показательным типом произведения искусства, поскольку он, как мы уже отмечали, с наибольшей полнотой синтезирует все, чем располагают другие искусства — пространственное бытие и процессуальность; словесные, мимические, изобразительные и музыкальные выразительные средства; максимальное жизнеподобие и максимальную же условность. Поэтому основные структурные компоненты, которые образуют фильм — идейно-тематические, сюжетно-характерологические и конструктивно-языковые — представляют, так сказать, в идеальном виде строение произведения искусства как такового.

Остается подчеркнуть, что это его строение детерминировано внутренним строением художественно-творческой деятельности, которое, как мы видели, определяло структуру всех «блоков» художественно-творческого процесса — таланта, мастерства, метода — и которое отлилось в структуре созданного с их помощью произведения. Если мы примем весьма выразительное, на наш взгляд, определение информации как «мигрирующей структуры»<sup>29</sup>, то поймем закономерность обнаруженного нами конкретного проявления этой «миграции» в художественной деятельности. Но и более того — мы вправе предположить, что такая «миграция» будет продолжаться и тогда, когда мы обратимся к анализу конечного звена художественной деятельности — процесса восприятия произведений искусства.

---

<sup>29</sup> См.: *Ребане Я. К.* Информация как мигрирующая структура // Учен. зап. Тартуского гос. ун. Выпуск 225 (Труды по философии, XII). Тарту, 1969.





ственном общении с произведениями искусства и в их изучении, а вторая — в виде одаренности воспринимающего, его способности усваивать художественную информацию, передаваемую на языке того или иного вида искусства, — не случайно К. С. Станиславский говорил, что «существуют не только талантливые актеры, по и талантливые зрители» (показателен и тот хорошо известный факт, что способность к пониманию музыки, живописи, танца, поэзии, любовь к этим искусствам обнаруживается в раннем детстве, раскрывая врожденные основы одаренности к восприятию, как и одаренности к творчеству). Имя этого «таланта восприятия» — *вкус*<sup>31</sup>.

Что касается внутреннего строения всех выделяемых нами подсистем художественного восприятия, то его анализ должен опираться и на накопленный историей науки богатейший эмпирический материал, и на идею изоморфизма, лежащую в основе нашего подхода к изучению художественной коммуникации как информационной системы.

Поскольку художественное восприятие находится по отношению к художественному творчеству в отношении зеркальной симметрии, оно должно быть рассмотрено в *обратной последовательности* — начиная с системы установок реципиента и кончая участием в восприятии всей полноты его качеств как конкретной личности.

Выдающийся советский психолог Д. Узнадзе и его ученики создали теорию установки, показав, что под влиянием ряда факторов человеческая психика находится всегда в состоянии некоей *готовности, предрасположенности* к определенному действию и что эта ее установка оказывает существенное влияние на само действие. К сожалению, до сих пор ученые не изучили специально роль установки в художественном восприятии, хотя не подлежит никакому сомнению, что она наличествует и здесь, подготавливая и направляя процесс восприятия произведений искусства.

Специфическая установка на восприятие художественного произведения возникает уже тогда, когда мы отправляемся в кинотеатр, на концерт, в музей, готовясь тем самым к получению именно художественных, а не каких-то иных впечатлений. Установка эта складывается, как правило, бессознательно, хотя известную роль может тут играть и сознательная самонастройка реципиента. Еще более конкретный характер установка приобретает под влиянием определенных индикаторов, которыми обладает произведение искусства. Таким индикатором может быть, скажем, жанровый подзаголовок «трагедия», «комедия», «водевиль», «пародия», «героическая поэма» и т. п.; роль индикатора может играть художественное учреждение, в котором должен осуществиться акт восприятия, — филармония или мюзик-холл, драматический театр или цирк, театр оперы и балета или театр оперетты; подобным индикатором может быть, наконец, аннотация, прочитанная в критической статье, или рекомендация, полученная от друга, или рекламные стенды у входа в кинотеатр. Но бывает и так, что никакого индикатора

---

<sup>31</sup> Нельзя не отметить, что такое соотношение «гения» и «вкуса» было впервые установлено И. Кантом.



и представление о том, что в данном произведении откроется сам художник...»<sup>36</sup>. Мы получим, однако, право называть это множество ожиданий — или установок — системой только в том случае, если обнаружим *необходимые и достаточные компоненты этой системы и их связь друг с другом* <sup>37</sup>. У нас есть возможность ответить на этот вопрос, исходя из предположения об *изоморфности данной системы системе практических установок, образующих творческий метод, а в конечном счете — художественной деятельности как таковой*.

Опыт подтверждает, что у реципиента существует, во-первых, известная *гедонистическая установка*, выражающаяся в его расчете на получение эстетического удовольствия от общения с произведением искусства. Несомненно, во-вторых, что у него существует определенная *коммуникативная установка*, выражающаяся в готовности вступать как в непосредственное общение с другими зрителями или слушателями, так и в опосредованное общение с самим автором (или авторами) произведения, реализующееся чаще всего через общение с его героями. Известно, в-третьих, наличие более или менее развитой познавательной установки художественного восприятия, т.е. предварительного интереса к произведению как источнику неких знаний (о неизвестной стране, о далекой эпохе, о диковинной профессии, о биографии выдающегося человека, или просто о психологии любви, дружбы, подвига, творческого акта...). Очевидно, в-четвертых, наличие *ценностной установки* восприятия искусства — стремления встретить в произведении близких реципиенту по ценностным ориентациям персонажей, способных вызвать его сопереживание. Наконец, у него может быть более или менее смутная *надежда на возможность проявления собственной активности, именуемой «сотворчеством»*, на участие своего воображения в творческом акте. Все эти пять видов установки образуют динамическую систему, в которой каждый элемент может доминировать или сводиться к минимуму в зависимости от ряда как объективных, так и субъективных факторов, т.е. и от особенностей самого произведения, к встрече с которым готовится реципиент, и от его собственного характера, интересов, эстетической подготовленности и т.д. Развитый художественный вкус предполагает *наличие всей системы установок с ее перестройкой в каждом конкретном случае*.

Переходя к анализу вкуса, мы должны сразу же отметить, что его психологическое строение остается пока столь же темным, как и строение художественного таланта. Уже в XVIII веке, когда вкус впервые оказался в центре внимания эстетики, было установлено, что он вбирает в себя различные психологические механизмы. Обобщая суждения на эту тему французских просветителей, А.Ф.Лосев и В.П.Шестаков отметили, что, по мнению мыслителей XVIII века, вкус не относится ни к чувству, ни к рассудку, ни к разуму, хотя он в то же время «обладал достоинствами и разума, и рассудка, и чувства»<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> *Якобсон П.М.* Психология и художественное восприятие // Сб. Художественное восприятие. Л., 1971. С. 76.

<sup>37</sup> См. *Коган М.С.* О системном подходе к системному подходу // Философские науки. 1973. № 6.

<sup>38</sup> *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М., 1965. С. 2 и далее.



Так «начинается» вкус, но к этому своему моменту он, безусловно, не сводится. Вторым его необходимым компонентом является *способность сопереживания*, эмоционального перенесения в выстроенный художником образный мир, позволяющая зрителю, читателю, слушателю непосредственно приобщаться к тем ценностям, которые образно опредмечены в данном произведении. А этот момент вкуса ведет нас к третьему его механизму — *механизму понимания смысла, познавательной стороны* содержания данного произведения (этот гносеологический момент вкуса наличествует и «работает» всегда, однако особенно ярко его действие проявляется при восприятии произведений так называемого «интеллектуального искусства» — не только современного, подобных фильмам Бергмана, но и классического — подобных гетевскому «Фаусту»).

Четвертый психологический механизм вкуса — *способность сотворчества*, сказывающаяся в необходимом воссоздании тех образных моделей жизни, которые были созданы воображением художника. Такая необходимость проистекает не только из того, что во многих случаях — яснее всего это проявляется в литературе — искусство не ставит образ перед нашим взором, но требует от нашего воображения самостоятельного воспроизведения этого образа для его восприятия *внутренним взором и внутренним слухом*; не менее существенно, что и в таких искусствах, как живопись, театр, кино, где образ, казалось бы, поставлен перед нашим взором самим художником и от нас требуется лишь его увидеть, узнать и опознать, в действительности от зрителя требуется нечто значительно большее — достроить образ, который художником отнюдь не *завершен, причем завершить его построение каждый зритель должен самостоятельно*, на основе всего своего жизненного и художественного опыта <sup>41</sup>. И, наконец, пятый момент вкуса, пятый его психологический механизм, порожаемый наличием конструктивной стороны художественной деятельности и ее предметным воплощением в произведении искусства, — *способность испытывать эстетическое наслаждение от восприятия и оценки данной конструкции* (звуковой, цветопластической, мимической) как высокоорганизованной целостности, в которой каждый элемент закономерно связан с другими (единство стиля!), гарантом же этой связи является единство содержания, детерминирующего данную систему форм и в ней полно раскрывающегося. Мы видим, что вкус является крайне сложным психическим явлением, что в нем присутствуют моменты рациональные и эмоциональные, активность воображения и способность эстетического наслаждения, и что, вместе с тем, в этой психологической синкретичности есть своя внутренняя логика, своя структура, обусловленная строением художественного произведения, в котором вкус должен декодировать содержащуюся в нем информацию с возможной полнотой, что и объясняет его изоморфность произведению искусства. Понятным должно быть и то, что если структура последнего динамична, такой же должна быть и струк-

<sup>41</sup> Проблема эта почти еще не разработана в нашей науке. Тем интереснее значительный шаг, сделанный в этом направлении, — исследование О.Д. Пиралишвили «Теоретические проблемы изобразительного искусства: Критерии завершенности в искусстве и теории “Non-finito”». Тбилиси, 1973.



ния и развития всех пяти потенциалов личности читателя, зрителя, слушателя: 1) от того, что и как он знает о жизни, о природе, обществе, человеке, о себе самом; 2) от того, что и как он ценит в жизни; 3) от того, в каких направлениях и как разворачивается его созидательная деятельность; 4) от того, каков его коммуникативный потенциал; 5) от того, наконец, каковы его художественные потребности, интересы, вкусы, уровень его художественной культуры. Все эти грани личности реципиента, с одной стороны, *непосредственно влияют* на характер восприятия произведений искусства, а с другой — *сами испытывают влияние* этих произведений, сохраняют следы их восприятия и так или иначе изменяются по своему содержанию благодаря опыту иллюзорной жизни человека в искусстве. Личность есть, следовательно, и *субъект восприятия искусства, и объект его воздействия*.

Совершенно очевидно, что все это относится и к личности художника в той мере, в какой он выступает не как создатель, а как потребитель художественных ценностей и, в частности, как первый зритель, первый читатель, первый слушатель того, что сам он создает.

Это раздвоение или удвоение имеет огромное значение еще и потому, что художник корректирует творческий процесс, исходя из того впечатления, которое он сам получает от своего произведения в качестве реципиента и критика. Таким образом, система «художественная деятельность» приобретает в известной степени замкнутый характер: оставаясь *открытой для внешних воздействий*, которые проникают в нее благодаря формированию обществом личностей художника и реципиентов, она является также *самоуправляющейся, поскольку формирует сама себя*.

Так анализ структуры художественного восприятия открывает возможность понять само функционирование искусства как объективно *существующую систему его социальных ролей*.

## 6. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ИСКУССТВА КАК СИСТЕМЫ СОЦИАЛЬНЫХ РОЛЕЙ

Мы уже имели возможность показать <sup>43</sup>, что искусство *полифункционально и что его основные функции определяются структурой художественной деятельности*. Ссылаясь на этот анализ и уточняя его, мы можем вывести систему этих функций: 1) организуя общение людей, искусство обретает *коммуникативную функцию*; 2) распространяя знания о мире, о жизни, о человеке, искусство приобретает *просветительскую функцию*; 3) формируя ценностные ориентации личности, ее мирозерцание и идеалы, искусство становится средством *социально-направленного воспитания людей*; 4) развивая творческий потенциал личности и доставляя людям эстетическую радость, искусство выполняет свою *эстетически-эвристическую, гедонистическую функцию*; 5) наконец, воздей-

<sup>43</sup> Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. (Лекция X) Л., 1971. .





допускают широкий спектр вариаций как в качественном, так и в количественном отношениях. В конкретном искусствоведческом анализе существенно важно не потерять эти вариации. Но не менее важно видеть за деревьями лес, т. е. не потерять *целостность, качественные особенности и закономерность внутренней организации* той сферы деятельности, которая при этом нами исследуется, — *деятельности художественной, искусства*.



щего Поэта — **представителя своей национальной культуры во всеохватывающем культурном пространстве-времени человечества.**

Я счел необходимым сделать это краткое теоретическое отвлечение, потому что оно должно помочь понять искусство Михаила Конова — истинно русского художника, представляемого данной книгой американским зрителям и способного своей живописью вызвать у них эмоциональное постижение России. Имея в виду ее своеобразие, трудно доступное восприятию представителей других культур, один из самых замечательных наших поэтов XIX века Ф. И. Тютчев сказал однажды:

Умом Россию не понять,  
Аршином общим не измерить.  
У ней особенная стать —  
В Россию можно только верить.

Искусство — это непосредственно относится и к поэзии самого Федора Тютчева, и к живописи Михаила Конова — дает возможность **«понять Россию»**, но не одним **«умом»**, а той **целостностью эмоционально-интеллектуальных сил духа, которая и творит искусство, и воспринимает его творения**; произведения живописи способны достигать этой цели даже в большей степени, чем произведения искусства слова, потому что язык живописи не требует перевода и может выражать и передавать национально-своеобразное мировосприятие общечеловеческим языком. Задача же искусствоведа — в данном случае, автора настоящего очерка — помочь зрителю осознать, осмыслить и сформулировать для себя те эмоциональные ощущения, которые возникнут у него при восприятии картин, эскизов и этюдов замечательного художника Михаила Конова.

## 2.

В ряде моих теоретических работ последних лет я обосновывал взгляд на искусство как на **самосознание культуры**. Поэтому я должен предварить непосредственный анализ живописи Михаила Конова краткой характеристикой ее культурного контекста, тем более что художественное сознание живописца формировалось в уникальных социальных и культурных условиях, которые рападному человеку, да и современной российской молодежи, трудно даже представить себе, не то чтобы понять и пережить.

Это было переломное время в истории отечественной культуры: приехав через год после окончания Великой Отечественной войны из сибирской деревни, где прошло его детство, в областной центр Иркутск, типичный провинциальный русский город, имевший, однако, своеобразные культурные традиции — в нем жива память о сосланных сюда декабристах — Михаил поступил в художественное училище. Пять лет занятий в нем — 1946–1951 годы — совпали с драматическими событиями в духовной жизни страны. Казалось, что долгожданная победа, купленная такой дорогой ценой, должна была привести к психологической



независимо от художественного качества ее исполнения. Правда, и тут ему вновь повезло на учителя — он работал в мастерской профессора И. А. Серебряного, строгого реалиста, верного традициям русской живописи XIX века, жанровой, портретной и исторической, но не навязывавшего своим ученикам собственные вкусы, в силу чего из его школы вышли живописцы весьма различных творческих ориентаций, — хотя сам Иосиф Александрович был и убежденным коммунистом, и одним из руководителей Союза художников СССР. Человек широкого мышления, редкой доброты и унаследованной Ленинградом от Петербурга духовной толерантности, он хотел воспитать у своих учеников серьезное отношение к искусству, органически связанное с убеждением в его высокой гражданской миссии, самоотверженное служение поэтической сущности живописи и отвращение ко всяческой халтуре, как идеологической, так и формалистической, сознание значения духовной содержательности и эмоциональной искренности в работе над картиной.

Знаменателен год окончания Коновым Академии — 1958. Незнакомому с историей советской страны сообщу — а знакомому с ней напомним — что за два года до этого на XX съезде Коммунистической партии ее новый лидер Н. С. Хрущев произнес свою знаменитую речь, посвященную критике «культа личности» Сталина, что послужило началом недолгого, но крайне важного для истории нашей страны периода, получившего название **«оттепели»** (по заглавию повести писателя И. Г. Эренбурга, образно обозначившего изменение духовного климата страны). **«Оттепель»** — это весеннее пробуждение природы; хотя за ним могут последовать и заморозки (в советской истории так оно и произошло всего через шесть лет), но все же это начало существенных изменений, начало весеннего тепла и ожидание неотвратимого прихода лета... За эти несколько лет страна словно освободилась от гипноза чисто религиозного отношения к Сталину, под которым она жила несколько десятилетий, но, что психологически вполне естественно, именно на него и только на него возложила ответственность за все трагедии, постигшие народ в годы его диктатуры; соответственно возникла потребность вернуться к истокам социалистической революции в России, к ее ленинскому демократическому замыслу, извращенному Сталиным, и продолжить движение к идеальному общественному строю, который в то время называли **«социализмом с человеческим лицом»**.

Как всегда бывает в подобных исторических ситуациях, искусство раньше науки, философии, теоретической социологии силой художественной интуиции схватило и запечатлело этот сдвиг в общественном сознании (тем самым дав еще одно доказательство той своей функции, выполнение которой позволяет мне говорить, что искусство есть **«самосознание культуры»**). Действительно, в это время в литературу, в театр и кинематограф, в музыку, живопись, скульптуру пришло поколение художников-романтиков, прозванных поколением **«шестидесятников»** — искренне и вдохновенно, при всей их наивности, пытавшихся выявить нравственную чистоту, гуманистический смысл и поэтическое величие идеи революции, идеи коммунизма, образа Ленина.



четала, как говорится, «приятное с полезным», ибо обеспечивала покупку картин государством и, значит, прозаическую возможность существования и дальнейшего труда (тем более что своей мастерской у молодого художника еще не было, и его надолго приютил в своей мастерской бывший его профессор И. А. Серебряный). Эта серия портретов интересна тем, что в ней укреплялись творческие принципы живописца — высокое уважение к человеку труда, подчеркнутое монументальной трактовкой образов при отсутствии интереса к человеческой индивидуальности; проистекающее отсюда явное преобладание пластической характеристики его героев над весьма схематичным и однообразным психологическим рисунком, особенно ощутимое в завершившем эту работу написанном в 1975 году групповом портрете; целеустремленный поиск во множестве этюдов и эскизов выражения не только в пластике, но и в резкости и сочности теплохолодных контрастов цвета, образа озаренного огнем сталеплавильной печи «хозяина огня», подобного баргузинской рыбачке — «хозяйке воды».

Интересно, что однажды, в самом начале работы над этой темой, в 1967 году, Конов написал этюд, изобразив сталевара, читающего газету и напряженно размышляющего над прочитанным. Этюд этот оказался композиционно похожим на роденовского «Мыслителя» — в такой степени пластический язык может сблизить живопись с родственным ей, но и столь отличным от нее, искусством скульптуры. Более того, мышление объемными формами сочеталось у молодого художника с мастерством рисовальщика — еще будучи студентом академического Института он в такой мере овладел техникой рисунка, что даже одно время преподавал в Академии анатомический рисунок, а его «Лежащий натурщик», представленный в остром ракурсе, был воспроизведен в изданной Академией в 1981 году книге «Учебный рисунок». И все же колористическое дарование Конова увело его от работы в этом направлении.

«Годы с 1968 по 1975, — пишет художник в своих воспоминаниях, — были для меня не очень плодотворными. Как-то я оказался на распутье, растерялся и не знал, куда мне идти. То, что делал раньше, — не удовлетворяло, как работать иначе — не знал.... Чем я должен заниматься — портретом, пейзажем, натюрмортом, картиной?» Выполняя заказы Комбината живописно-оформительского искусства, он пишет серию сюжетных картин на историко-революционные темы, подходя к их живописному решению ответственно и нетрадиционно — ведь это были удивительные годы, вошедшие в историю нашей страны под названием «оттепели» (в повести И. Г. Эренбурга был схвачен «дух времени» — начало выздоровления страны от сталинизма), когда во всех видах искусства художники, сохранявшие романтическую веру в революцию и коммунистический идеал, стремились переосмыслить их традиционное толкование — это делали драматург М. Шатров, режиссеры Ю. Любимов, О. Ефремов и Г. Товстоногов, кинорежиссеры М. Хуциев и Т. Абуладзе, поэты Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Р. Рождественский, поэты-песенники Б. Окуджава, А. Галич, В. Высоцкий... На этом фоне следует оценивать и интерпретацию М. Коновым событий революций 1905 и 1917 годов, которые он воспринимал в их драматизме и романтической приподнятости, желая, созна-





дишь, что этюды эти весьма различны по запечатленным в них ландшафтным мотивам, по переданным в них состояниям природы, по созданному в каждом колористическому образу, так что явным становится замысел художника — вызвать у возможного посетителя мастерской, а прежде всего, видимо, подержать у самого себя представление о **чуть ли не бесконечной разноликости русской природы, о пластическом, цветовом и психологическом богатстве ее проявлений.**

Я решился сказать «психологическом», прекрасно понимая, что у природных явлений есть собственные пластические и колористические характеристики, но нет никакой психологии; однако говорим же мы, например, о картине И. Левитана: «пейзаж с настроением», сознавая, что «настроение» — это не свойство самого ландшафта, а **душевное состояние художника**, его поэтическое восприятие данного ландшафта, которое он сумел «**вчувствовать**», как говорил немецкий психолог и эстетик Т. Липпис, в картину, выразить его на холсте языком живописи и «**заразить им**» зрителя, говоря образным понятием эстетики Л. Толстого. Ряд ассоциаций с классическим наследием русского искусства XIX века, которые возбуждает — и далеко не случайно! — живопись нашего современника, может быть продолжен обращением к Ф. Тютчеву, который именно в этом смысле писал:

Не то, что мните вы, природа —  
Не слепок, не бездушный лик:  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Так воспринимает природу подлинный художник — живописец и поэт, а в наши дни и мастер художественной фотографии, и наделенный поэтическим даром кинооператор, что отличает их всех от изучающих объективные законы природы ученых. Михаил Конов в этом отношении верен традициям отечественного художественного наследия — отечественного, говорю я, не потому, что не вижу в искусстве других народов поэтического восприятия природы, а потому, что только в русском искусстве оно играет едва ли не **центральную роль** в общем эмоциональном поле осознаваемого им и выражаемого им мировосприятия. И тому есть вполне реальные причины, которые могут быть выявлены при сопоставлении национальной психологии нашего народа и, с одной стороны, народов Востока, а с другой — представителей западной цивилизации.

В самом деле, в живописи Японии и Китая, наиболее в этом отношении типичных, природа, от горных ландшафтов до пары цветков, является главным героем художественного воссоздания, человек же или вообще отсутствует в предметном поле изображения, или присутствует в нем как песчинка мироздания, в полном соответствии с тем исходно-мифологическим мировоззрением, которое веками и тысячелетиями сохраняется на Востоке. В культуре Запада уже античность преодолела языческое обожествление природы, противопоставив ему обожествление человека и соответственно сделала его не только главным, а по сути дела, един-



ходит через последние три века истории нашей художественной культуры — от «Путешествия» А. Радищева, «Мертвых душ» Н. Гоголя, фольклорных песен типа «Степь да степь кругом» к картинам М. Нестерова, Б. Кустодиева, Г. Нисского...

Именно в этой традиции национального ощущения, понимания, осмысления родной природы находится пейзажное творчество Михаила Конова. О порождающем его лирико-поэтическом восприятии им природы можно судить по тому, как описывает он его в своих, уже цитированных мной, мемуарах:

«Я вышел в свой сад, чтобы умыться перед сном. Поздний вечер. Тишина. Не шелохнется ни один листочек, ни одна травинка. Все как бы замерло и готовится ко сну. Притихли деревья в саду. Затих лес за полем. За озером догорает заря. Над берегом стелется дымок от костра, зажженного рыбаками. Тишина. Лишь беспрерывно скрипит в густой высокой траве, за оградой сада, дергач. Но сколько музыки в этой тишине. Сколько жизни, надежды на завтрашний день. Удивительная гармония!» И в другом месте этого текста, в котором Конов постоянно возвращается к этой теме: «Что может быть лучше общения с природой... Природа учит не только чувствовать, но и мыслить. Все лучшее, что создано когда бы то ни было людьми, подсказано природой. К ней нужно только относиться любовно, бережно и с пониманием». «Особенно люблю писать вечернее состояние природы... Вечер — это затаенная грусть об ушедшем: о времени, о днях и годах, сплав грусти и надежды на завтрашний день, на будущее вообще. Вечер — целая гамма чувств в миноре и мажоре. Вечер — философия жизни. Вот почему я люблю писать наши русские вечера, а других — не русских, не знаю, потому что кроме России нигде не бывал», — заключил он безо всякого сожаления. Любви к родной с детства природе ему достаточно для полноты и силы творческих импульсов.

Именно такую, переполняющую его гамму переживаний стремится запечатлеть Михаил Конов в кажущейся нескончаемой серии этюдов. Понятно, что в каждом из них это удастся в большей или в меньшей степени, но стимул его работы над образом природы не формально-экспериментален и не отвлеченно-рационален, а **искренне-душевен**.

К уже описанному первому впечатлению от экспозиции в его мастерской четырех десятков пейзажных этюдов, представляющих русскую природу в ее **разноликости и богатстве конкретных появлений**, добавлю сейчас, что вторым моим впечатлением было ощущение удивительного единства, целостности рождающегося в сознании зрителя ее **интегрального образа**. А что это ощущение не субъективно, а соответствует сознанию самого художника, убеждаешься, знакомясь с его крупными полотнами, которые, независимо от их названий — более скромных, как «Старые сараи» или «Синь-речка», либо обобщенных — «После войны» или «Гроза над Россией» — поднимаются от этюдной фрагментарности и камерности к **философского масштаба размышлению о сущности и судьбах Родины, страны, народа**. Так сам художник формулирует главную свою творческую установку: **«Хочу не бытово, а обобщенно...»**

Как же достигает он этой обобщенности?

## 4.

Прежде всего, благодаря выбору типичных для России мотивов в природе так называемой «средней полосы» — псковско-новгородской.

Как правило, композиция этюда, эскиза, картины строится из четырех горизонтальных «полос»: **поле — река — лес — небо**; эти уровни бытия природы противоположны по массе и по цвету, но и органично взаимосвязаны, образуя некий целостный образ **национальной природы**.

Правда, закономерен вопрос: а может ли вообще природа быть **«национальной»** — ведь национальность есть **феномен культуры**, свойство психологии, мировосприятия и поведения **человека**, а затем и плодов его деятельности, ремесленной и художественной, его речи, нравов, обычаев, природа же национальных качеств не имеет до тех пор, пока она не превращена человеком в **культурный предмет**, как английский парк или японский сад... Но и в собственном ее, не преобразованном трудом и искусством естественном бытии природа как место жизни народа рождает **ассоциативные связи** между его бытием и особенностями природной среды его обитания. Тем самым природа становится для искусства **предметной носительницей духовных качеств человека, строения его культуры, национального характера народа**.



М. КОНОВ

Над полем посветлело. 2000 г.



Именно такой видит ее, воспринимает, переживает и осмысляет Михаил Конов, а талант живописца обеспечивает воплощение на холсте этого видения, восприятия, переживания и осмысления. Думается, можно в какой-то мере объяснить, как конкретно достигается им эта цель, приоткрыть, как принято говорить, некие «тайны творчества»...

Пожалуй, впервые за многие годы знакомства с деятельностью современных живописцев, и не только российских, я столкнулся с любопытной особенностью картин Конова — их необычным, но стабильным форматом — **удлиненным по горизонтали, с пропорциями один к двум или даже к двум с половиной!** Таким был холст в его дипломной «Сказке», и подобная его конфигурация переходила из картины в картину! Образное значение такого формата представлялось, видимо, художнику столь важным, что он использовал его и в сюжетных картинах — в «Русской зиме», в «Начале», в «Революции», в обаятельной картине «Царь. Спящий мальчик», и даже в этюдах — хотя для работы с натуры такой формат не слишком удобен и большая часть пейзажных этюдов художника и, тем более, натюрмортов, имеет обычные пропорции, близкие к «золотому сечению», все же нередко живописец хотел «уложить» свое непосредственное впечатление от явления природы в горизонтально удлиненный контур изобразительного поля.

Смысл этого приема разгадать было несложно — подобная структура изображения призвана вызвать в воображении зрителя ощущение бескрайнего, **широко расстилающегося пространства**. Именно **широко** — такова особенность равнинной русской природы, масштаб которой ощущается в тождественности того, что находится от тебя направо и налево, ибо взгляд твой не ограничен горными массивами и не устремлен в глубину бескрайнего пространства, как у жителя приморья, а останавливаемый дальней полосой леса направляется движением реки, на берегу которой ты стоишь и которая уходит от тебя далеко-далеко, и вправо, и влево... Водная стихия предстает в российском сознании, начиная с фольклора и кончая репинскими «Бурлаками», суриковским «Разиным», шолоховским «Тихим Доном», не в ее завершенности окруженного землей озера и не в безбрежности моря-океана, а в образе реки, имена которой — Волга, Дон, Нева — становятся нарицательными образами страны, символами России... О них пишут стихи, поют песни, имена рек были избраны Пушкиным для героев своего романа, названного «энциклопедией русской жизни» — Онегин и Ленский. С реками связана торговая жизнь россиян, начиная с древнего «пути из варяг в греки» и кончая соединяющими реки центральной России современными каналами, и основа современной промышленности и быта — добывающие свет мощные речные электростанции; на берегах рек строились города, в жизни которых река могла играть такую композиционно организующую роль, как Нева в Петербурге — ее «державное течение» воспел Пушкин и «главным проспектом воды» в городе назвал ее Тынянов...

В русском языке есть неизвестное как будто другим языкам удивительное слово «**ширь**» — производное от прозаически-делового термина «ширина», оно получило эпически-поэтический смысл, образованный народным сознанием для



Однако и истинные живописцы не похожи друг на друга — каждый переплавляет усвоенное у педагогов и классиков былых эпох в горниле собственной индивидуальности, и только тогда, когда это ему удастся, он оказывается не подражателем, а оригинальным Художником. В становлении Конова как живописца трудно установить роль его иркутских учителей — их искусство мне неизвестно, в Ленинграде же он получил возможность — и превосходно ее использовал! — учиться не у академических профессоров (истинных живописцев в академическом институте в то время уже не было, они были изгнаны как «формалисты» и «импрессионисты», то есть враги «соцреализма» в его трактовке теоретиками Академии), а в Русском музее и Эрмитаже, что, как нетрудно понять, вполне могло компенсировать пробелы академического образования. И тут установить учителей молодого живописца особого труда не представляет — достаточно взглянуть даже на черно-белую фотографию его дипломной картины, чтобы стало очевидным: **это Врубель** (кстати, репродукции врубелевских полотен и сейчас висят в мастерской Конова, а эпиграфом к своим воспоминаниям и размышлениям об искусстве он избрал слова Врубеля). И все его последипломное творчество говорит о не прекращавшемся процессе освоения того понимания цвета, **одновременно экспрессивного и декоративного**, который он увидел у автора «Демонов», «Пана» и фантастически-прекрасной «Сирени»; органическое соединение этих качеств — эмоциональной напряженности цветовых отношений и звонкой чистоты каждого цветового пятна и придает колориту то «звучание», которое принято обозначать другой метафорой — **«музыкальность»**. Это понятие — **музыкальность** — постоянно употребляет сам художник, говоря об устремлениях собственного творчества и о достоинствах живописи других мастеров — к процитированным выше добавлю резюмирующее описание своего переживания вечерней природы: «Тут уж не хватит слов для выражения своего чувства, да и невозможно словами передать музыку...» Не удивительно, что кумиром его был и остается М. А. Врубель — едва ли не самый музыкальный из русских живописцев.

Однако поклонение Врубелю не сделало Конова его подражателем, эпигоном или стилизатором. Это видно уже из того, что основное русло его творчества — пейзаж — находилось вообще вне сферы художественных интересов классика, а вдохновлявшие последнего образы мифов, сказки, видений фантазии не вышли в творчестве Конова за пределы дипломной картины. Поскольку же главным предметом его искусства стал пейзаж, и тот тип философски осмысляемого образа национальной природы, который в истории русской живописи получил классическое выражение в творчестве И. Левитана, то другая линия связи протекает от искусства Конова к левитановскому образу **природного инобытия национальной культуры**.

Так оказалось, что творческие позиции двух замечательных русских живописцев, между которыми не было ничего общего, скрестились в творчестве Конова, что и сделало его индивидуально-своеобразным проявлением русского художественного сознания. И в то же время его своеобразие имеет и третий источник — по-художнически обостренное переживание **драматизма современно-го бытия его страны**. В его восприятии природы и лиричность многих этюдов,





ют художнику осваивать опыт предшественников, оставаясь самим собою и по-своему выражая свое восхищение миром цветов, плодов и вещей, объединяя те и другие — творения природы и человека — пластически и колористически; таковы «Яблоки, освещенные солнцем» (1989), изысканный «Натюрморт с самоваром и фруктами» (1983), грандиозная «Сирень» (1991). Оттого и в этих картинах сохраняется присущий живописцу энергичный мазок, пренебрегающий скрупулезным изображением деталей, подробностей, частностей, во имя выражения единства и цельности предметного мира, прекрасного несмотря на все катаклизмы человеческого бытия.

## 5.

Знакомство с творчеством таких художников, как Михаил Конов, весьма нетипичных для нашего времени, невольно вызывает размышления о судьбах реалистического искусства в XXI веке. Ибо в XX столетии положение его без преувеличения можно назвать трагическим. В самом деле, это столетие оказалось самым удивительным в многотысячелетнем развитии художественной культуры: оно осуществило давнюю мечту художника о **свободе творчества и полноте его самовыражения**, но достижение этой цели привело к освобождению художественной деятельности от тех ее сущностных черт, которые определяли ее своеобразие в культуре и отличие от всех других форм человеческой деятельности: для живописи это было воссоздание, при любой, исторически менявшейся степени условности, видимого мира — **само его изображение**. А исчезновение этого сущностного признака искусства привело к тому, что в современной американской эстетике получило широкое признание определение произведения искусства как такого творения рук человеческих, которое люди **считают произведением искусства** — то есть одни экспонируют, а другие готовы созерцать.

Не удивительно, что это открыло ничем не ограниченную возможность превращения картины в лучшем случае в игру цветовых пятен или пластических форм, если не в просто окрашенный одной или двумя-тремя красками холст, и его создатель не претендует ни на что другое, кроме **неожиданности, небывалости, оригинальности самой этой акции**, цель которой — продемонстрировать безграничные возможности человеческой фантазии. Не удивительно и то, что теоретическое самосознание подобной деятельности, первоначально рассматривавшее ее как *«Революцию в современном искусстве»* — так называлась книга одного из крупнейших искусствоведов 30-х годов Г. Зедльмайера, — пришло к ее честному определению как **«антиискусства»**. Ибо как бы ни относиться к разнообразным проявлениям этой деятельности — а они имеют и восторженных поклонников, и гневных противников, — нельзя не признать, что она принципиально отличается от того, что на протяжении нескольких тысяч лет человечество считало искусством, видя в его основе **мимесис** — т. е. воспроизведение реальности теми или иными средствами, как именовали это древнегреческие мыслители. Соответственно в XX веке художественная деятельность, основанная на принципе **мимесиса**, была объявлена устаревшей, архаичной, не соответствующей **«духу**



традиций является уникальная способность искусства быть **самосознанием культуры**, тем самым раскрывая людям глаза на то, чего современная им культура ожидает от них, дабы человечество шло по пути восхождения, а не вырождения, дабы цивилизация **объединяла** человека с человеком и человека с природой, а **не противопоставляла** их друг другу. На нынешнем уровне развития культуры особое значение, жизненно важное для судеб человечества, а потому и для осознания этого средствами искусства, имеет проблема **отношений человека и природы**, на научном языке именуемая «**экологическим кризисом**». Западная научно-техническая, индустриальная цивилизация возбудила у человека представление о себе как о «**царе природы**», умеющем тем самым по-царски, самодержавно властвовать над ней — в России не так давно превратились в лозунг повседневной жизни поистине «царские» слова известного селекционера: «*Мы не можем ждать милостей от природы, взять их у нее — наша задача*». В наши дни преодолевающая на Западе все преграды гениальная инженерия и ее высшее достижение — опыты клонирования — свидетельствует о том, что подобная психология делает возможным не знающее границ расширение права человека на **насилие над природой**. Совершенно очевидно, что никакие внешние для науки и техники силы — законодательные, политические, даже экономические — не могут остановить развитие познания природы и совершенствование технологий ее практического использования в процессах производства; поэтому единственная сила, способная препятствовать бездумно-корыстному, прагматическому осуществлению подобных актов насилия над природой — воспитание эстетического и нравственного отношения к ней, т. е. *бескорыстной любви и уважения к ней* — согласно приведенным выше вдохновенным словам Ф. И. Тютчева. Создаваемые искусством художественные образы природы — в частности и в особенности в живописи, являющей нашему взору, сердечному волнению и мысли картины **живой связи природы и человека**, являются мощной силой воспитания такого — тютчевского — отношения к природе; такова **общекультурная миссия пейзажной живописи** в наше кризисное для жизни человечества время.

Если такие размышления вызывает пейзажная живопись Михаила Конова, значит, есть в ней не только эмоционально-эстетический, но и интеллектуально-мировоззренческий «заряд», значит, она **истинно современна** в наши дни — не по изыску формы, а по своей культурно-поэтической сути. Около полувека служит этому святому делу художник, и сейчас его живопись столь же свежа, энергична и темпераментна, как и в молодые годы — об этом говорят этюды и картины, привезенные им осенью 2000 года из очередного пребывания в деревне.

Эти два летних месяца дают достаточно полное представление о нынешнем состоянии его искусства. Оно поражает, прежде всего, творческой энергией семидесятилетнего живописца, далеко не всегда свойственной молодым — слова поэта: «**Ни дня без строчки!**» живописец мог бы перефразировать: «**Ни дня без этюда!**», а часто и без двух. Он писал утром, днем и поздним вечером, писал в хорошую погоду и пасмурную, под ярким солнцем и под дождем, находя в каждом состоянии природы свою, особенную, неповторимую красоту и поэзию, убежден-



потребность человека **связывать в одно нераздельное целое зримый, материальный, природный, внешний мир и свой внутренний мир, эмоционально реагирующий на бытие природы**, неотделима от его собственного бытия — достаточно учесть, что потребность эта обнаруживается уже у ребенка, который стремится в первых своих рисунках запечатлеть **то, что он видит, как то, что он переживает**. В конечном счете, даже звучания музыки материализуют дух, который сам по себе, во внутренней жизни нашей психики, **имматериален** — потому-то известный эксперимент композитора Дж. Кейджа получить выражение «чисто духовного» содержания привело его в пьесе «4' 33"» к... полному молчанию в течение этих четырех минут и тридцати трех секунд. По сути дела, это было повторением в сфере музыкальной — точнее, **акустической** — того, кто К. Малевич сделал в своем «Черном квадрате» в сфере живописной — точнее, **оптической** (поскольку эти показательные эксперименты выявили закономерность исчезновения музыки и живописи как **искусств**, создающих **художественные, образно-выразительные предметы**).

Это очередное историко-теоретическое отступление мне понадобилось для того, сделать более рельефной творческую позицию Михаила Конова, особенно значимую на фоне ведущихся уже почти сто лет попыток абстракционизма скомпрометировать фигуративную, предметную, конкретную, изобразительную живопись — как бы высоко ни оценивать колористический дар того или иного представителя беспредметной живописи, нет оснований считать ее единственной, или хотя бы высшей, формой выражения духовного мира человека — на рубеже XX и XXI столетий живопись предметная, изображающая мир природы в его живом единстве с духовным миром человека, сохраняет эту способность полноценно представлять нашу духовную жизнь и доказывать, конкретно, зримо и эмоционально, что русский реалистический пейзаж продолжает жить в современной культуре, удовлетворяя наши неистребимые духовные — эстетические, нравственные, художественные — потребности.

Не могу не обратить внимания еще на три момента в характеристике нынешнего состояния творчества Михаила Конова. Первый состоит в том, что его вдохновляют в природе не только редкие состояния, романтически эффектные и колористически контрастные, но и самые обыкновенные, прозаические — поле со стогами сена, покосившийся забор, серенькое небо — характерный для русской реалистической живописи мотив (подобную позицию писателей-реалистов В. Г. Белинский определял как потребность и умение «извлекать поэзию из прозы жизни»); характерно и то, что такой мотив остается неизменным в ряде этюдов — художник словно испытывает глубину и динамику эстетического потенциала данного прозаического сюжета.

Второе наблюдение состоит в том, что при всем стремлении живописца уловить, схватить и запечатлеть в каждом этюде неповторимо-своеобразное состояние природы и одновременно свое особое переживание этого природного «мотива», его этюды сохраняют уже описанную и осмысленную выше стабильную композицию образа русской природы — в удлинненном по горизонтали изобразительном «кадре»



вытянутый по горизонтали холст с привычным для него лиро-эпическим образом русской природы, но на первом плане оказался огромный, во всю высоту картинной плоскости, роскошный букет цветов! Мне трудно припомнить другой пример в истории живописи подобного соединения двух различных жанров — **пейзажа и натюрморта**, причем соединения их не в камерном образе вазы с букетом на фоне открытого в сад окна, а их скрещения в **монументальном образе, выводящем переживания зрителя за пределы лирического восприятия такого мотива и вызывающего к напряженной работе его мысли!** Ибо зритель чувствует, что художник хочет сказать ему нечто большее, чем может быть заключено в чисто эстетическом переживании, и именно поэтому соединяет две жанровые структуры, выражающие два духовных состояния, до этого раздельно существовавшие в его творчестве, как и в предшествовавшей истории живописи: переживание величественных просторов родной природы и любование красотой срезанных с ее живого тела цветов, которые, оказывается, сохраняют величие породившего их природного бытия.

Таково свидетельство достигнутого Художником высокого уровня творческой зрелости — рождение потребности и обретение способности связать в одно образное целое те эстетические, нравственные и философские нити, которые десятилетиями жили в его творчестве каждая своей жизнью, хотя время от времени и сплетались друг с другом, но затем вновь расходились, пока, наконец-то, не слились сегодня в одно нераздельное поэтическое целое. Это слияние необычайно значимо для современного состояния художественной культуры, ибо оно противопоставлено господствующему в ней хаосу, воплощению «атомного распада» утратившей целостность духовной жизни личности, трагическому ощущению враждебности природы человеку. Искусство Михаила Конова убеждает в обратном — в **нерушимости их гармонической связи**; именно таков главный смысл его творчества.

Хочется верить, что еще много поэтических доказательств этого убеждения он принесет своим современникам и потомкам.

Примером исчезновения единства стиля не только национального и группового — стиля определенного течения, объединения художников, но даже индивидуального — может служить творчество П. Пикассо как своего рода модель всего того, что произошло в XX веке в искусстве. Прекрасно сказал об этом русский поэт А. Вознесенский:

Я — семья.  
Во мне как в спектре  
Живут семь я,  
Неукротимых, как семь зверей,  
А самый синий  
Свистит в свирель.  
А весной мне снится,  
Что я восьмой...





художественно-творческой деятельности рассудочной «игры формами» или иррациональной игры фантазии, стремлений выражать происходящее в одном лишь подсознании или пропагандировать любыми средствами идею абсурдности бытия, культа оригинальности и ради самоценной оригинальности создаваемого артефакта и связанного с этим отрицания эстетической ценности всего художественного наследия («сбросить Пушкина и Рафаэля с корабля современности» был лозунгом русских футуристов, которые после Октябрьской революции убеждали новую власть в необходимости закрыть все музеи с целью ограждения новых поколений художников от влияния старого искусства).

Я говорю обо всем этом потому, что именно к данной, немногочисленной и на Западе, и в России, группе художников принадлежит Михаил Конов. Он прекрасно понимает, что современное искусство должно быть **действительно современным**, если хочет найти дорогу к сердцам и умам современников, но он убежден и в том, что достижение этой цели не требует «вывернуть наизнанку» исторически выработанную сущность художественно-образного воссоздания бытия, которое неизбежно приводит к простой замене искусства какой-то иной формой деятельности. Он не считает, что единственная возможность освобождения художника от власти над ним природы и объективных законов искусства — это разрушение облика природных явлений или полный отказ от фигуративности и соответственно непризнание завещанного классиками понимания сути искусства, остающейся инвариантной при всех исторических изменениях ее стилового выражения. Он сохраняет убеждение, что в основе живописи как искусства лежит **любовь живописца к природе**, которую он воссоздает на холсте ради того, чтобы возбудить ее у тех, кто сумеет этот холст увидеть. Поэтому в искусстве Михаила Конова я вижу одно из бесчисленных проявлений желания преодолеть опасную для искусства антитезу «**новаторское — традиционное**», соответствующую принципу формальной логики: «или — или», и «*tertium non datur*». На современном этапе истории мировой культуры — я уже не раз высказывал в теоретических работах эту мысль — законом ее развития, точнее — спасения, в условиях стремительно нарастающего экологического конфликта культуры и натуры, а также многообразных конфликтов политического, экономического, религиозного, эстетического характера, является **диалог** — диалог политиков, экономистов, священнослужителей, философов, полов и поколений, диалог культур, в частности ее новаторского и традиционного потенциалов.

Творчество Михаила Конова показывает, что его художническая интуиция открыла ему суть этого закона, сделав его творческой позицией **диалог с классикой русской живописи, приведший к выработке индивидуального стиля его искусства**. И объясняется это тем, что Конов — **глубочайший реалист** в том исходном и прямом смысле данного понятия, в каком оно означает: **человек, превыше всего ценящий реальность бытия и стремящийся ее осмыслить**; в повседневной нашей жизни понятие это означает здравомыслие и трезвость в практической деятельности личности, в противоположность романтику, мечтателю, фантазеру, утописту, в искусстве же оно означает устремленность творчества на постижение



## ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО МЕРАБА БЕРДЗЕНИШВИЛИ И ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI вв. (2005)

---

### Предисловие

Замысел этой книги возник четверть века тому назад, когда я увидел монументальные работы Мераба Бердзенишвили. Они произвели на меня такое впечатление, что я начал писать статью, назвав ее «Диалог с мифом». Чтобы ее завершить, нужно было приехать на какое-то время в Грузию и увидеть не по фотографиям эти рассеянные по стране памятники, но обстоятельства жизни складывались так, что эта поездка все время откладывалась, а потом развал Советского Союза и длительное нарушение дружественных отношений между Россией и Грузией сделал ее невозможной, и первые наброски этой статьи лежали в моем архиве и ждали своего часа, в наступлении которого я, впрочем, далеко не был уверен.

К счастью, время это пришло, я вновь в дорогой моему сердцу Грузии и могу возобновить прерванную работу. Однако за эти два с лишним десятилетия многое изменилось не только в политической жизни общества, но и в духовной жизни наших стран, в частности в творческой жизни Мераба Бердзенишвили и в моем художественном кругозоре: в творчестве Мераба изменения эти выразились в создании ряда новых замечательных произведений, существенно расширивших представление о нем как о Художнике и Мастере; в моей научной биографии такие изменения были связаны с многократными поездками за рубежи нашей страны — от США и Кубы до Китая и Кореи, от Италии и Испании до скандинавских стран — и соответственно со знакомством с современным состоянием изобразительного искусства в мире, в частности, с монументальной скульптурой. Знакомство это имело два следствия: я смог написать такие книги, как «Введение в историю мировой культуры» и «Се человек...», в которых на основе собственного восприятия были осмыслены процессы, протекающие в искусстве конца XX века во всем мире, и в этом контексте стало очевидным значение творчества Мераба Бердзенишвили — в книге «Се человек...», посвященной трактовке человека на протяжении всей истории изобразительных искусств, я включил два произведения этого Мастера в сопоставительные таблицы, рядом с творениями крупнейших скульпторов XX века (см «Се человек»).



нения искусством его роли в культуре. И такой роли произведений Мераба Бердзенишвили не может препятствовать то, что скульптурно-архитектурные монументы доступны восприятию только тех, кто их созерцает и испытывает прямое эмоциональное потрясение, а Грузия еще не стала таким притягательным местом для армии туристов и даже любителей изобразительного искусства, какими являются многие богатые европейские страны — с точки зрения истории искусства и культуры человечества современная грузинская скульптура станет в уже недалеком будущем таким же общедоступным достоянием, каким являются Греция, Италия и Франция.

Такая оценка творчества Мераба Бердзенишвили определила построение настоящей книги. Она не является привычной искусствоведческой монографией, описывающей творческую биографию художника, подобной, например, моей же книге о Ладо Гудиашвили — это проблемно-теоретическое исследование творческой деятельности великого скульптора в контексте современной художественной жизни человечества, ибо только такой аналитический ракурс позволяет понять глубинный смысл его творчества, им самим, быть может (как и всяким подлинным художником) не во всех его аспектах осознаваемый и формулируемый; во всяком случае, только так можно адекватно оценить сделанное Мастером в сфере монументального искусства.

Начать нужно, конечно, с краткой **биографической справки** — читатель должен иметь общее предварительное представление о жизни и деятельности героя нашего повествования. Но уже вторая глава введет читателя в суть дела — она посвящена характеристике особенностей искусства скульптуры в целом, монументальной скульптуры в частности, на примере ярко выражающего эти особенности искусства Мераба Бердзенишвили. Подлежащие здесь рассмотрению проблемы — **четырёхсторонняя структура искусства как отражение строения человеческой деятельности** и обеспечивающие художественное творчество четыре главные способности человеческой психики: **мышление, эмоциональность, воображение (фантазия) и диалогическая установка и преломление данных структур в скульптуре**.

В третьей главе природа искусства скульптуры рассматривается в контексте процессов, протекающих в художественной культуре XX века. Это время полной утраты критериев художественно-образного мышления, отличающего Художника от всех обычных людей, доминантой сознания которых является логическое мышление; поэтому исключительно важно понимать **структуру художнической одаренности**, которая не сводится ни к умению, мастерству, владения техникой и технологией лепки, или рисования, или лицедейства, или сюжетосложения, или слагания рифмованного текста, ни к самовыражению с помощью тех или иных материальных средств, лишенных подчас какого-либо смысла (кроме, пожалуй, стремления автора заявить о своем существовании). Анализ образного мышления Мераба Бердзенишвили позволит раскрыть особенности его поэтически-метафорического мышления, в той или иной степени свойственного всякому подлинному Художнику.



в которое привела его западная цивилизация, но без возвращения в феодальное Средневековье Восточного или Западного типа, о котором мечтают некоторые наши наивные современники, и без расчета на его переселение на другую планету, о котором мечтают фантасты.

## ГЛАВА I. ОБЩЕЕ ЗНАКОМСТВО С МЕРАБОМ БЕРДЗЕНИШВИЛИ

Когда я работал над этой книгой, меня попросили дать общую краткую характеристику его творчества для готовившегося издания альбома, представлявшего три его произведения — «Давида Строителя», Мемориальный комплекс в Дидгори и образ Святой Мученицы Кетеван. С этого текста уместно начать общую характеристику этого Мастера, которая тем, кто еще незнаком с его творчеством, сразу даст общее о нем представление, а тех, кто знает сделанное им и, быть может, читал написанное о нем искусствоведами, подготовит к восприятию данной книги, которая, как явствует уже из ее названия, выходит за пределы традиционного искусствознания в более широкую сферу современной культуры, места в ней искусства вообще и скульптуры, в частности, монументальной скульптуры в особенности, и рассматривает творчество Мераба Бердзенишвили в этом историко-культурном контексте. Вот эта характеристика:

- «Мераб Бердзенишвили — один из самых крупных скульпторов-монументалистов в современной мировой художественной культуре. Его творчество отличается уникальными для искусства XX века качествами — органическим слиянием мощной пластической выразительности и одухотворенности каждого мельчайшего фрагмента художественного образа героев его скульптурно-архитектурных композиций. Духовное содержание созданных им десятков произведений, в том числе тех трех, что представлены в данной книге — это прославление Человека, великого и в творчестве, и в военных подвигах, и в любви, и в трагических обстоятельствах героической жизни. Его герои — легендарные деятели истории Грузии, мифологические персонажи, аллегорические фигуры, связанные одним общим ощущением, столь редком в современном искусстве — утверждением величия и красоты человека, способного подняться над бытом его повседневного прозаического существования на нравственную высоту Идеального Бытия. Отсюда — эпический характер созданных им образов, обобщенных до общечеловеческого масштаба и одновременно национально и индивидуально конкретных, символических по философскому смыслу и психологически утонченных, исполненных мудрой человековедческой мысли и эмоционально экспрессивных до предела, возможного только в большом, подлинном искусстве».
- Приведу основные данные о жизни и творческой деятельности М. Бердзенишвили. Он родился в 1929 году в г. Тбилиси, в 1956 году окончил

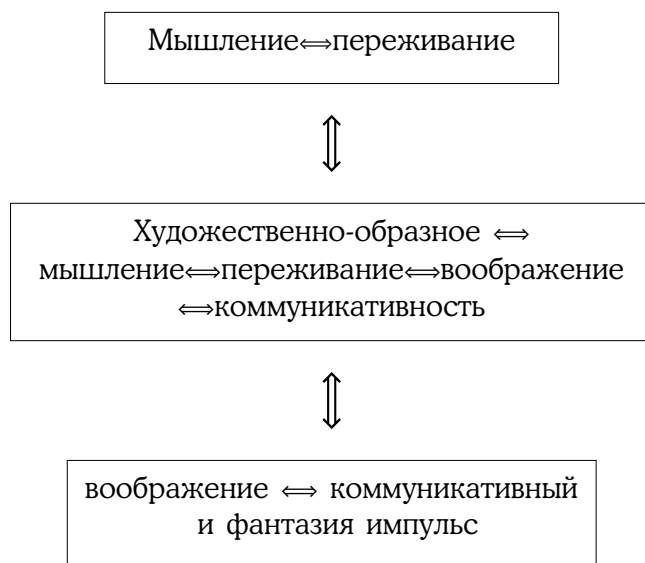




Тбилисскую Академию художеств в скульптурной мастерской Н. Канделаки, которого и считал главным своим учителем. Дипломная работа — проект памятника Шоте Руставели, достоинства которого были столь значительны, что десять лет спустя с незначительными изменениями он был сооружен в Москве. Вместе с тем, первые годы его самостоятельной работы были связаны с театром — он создал ряд выразительных театральных плакатов (которые привлекли мое внимание на выставке молодых художников трех Закавказских республик в 1958 году и были оценены мной в статье, посвященной анализу этой выставки). При действительно «плакатном» их языке в них явственно сказывалось мышление скульптора, столь пластичны были силуэтные образы изображенных персонажей. В эти годы наряду с многочисленными рисунками и живописными работами, преимущественно портретного характера, молодой художник создает серию крупных бронзовых медалей на тему «Мир», в которых намечаются некоторые сюжетные и композиционные мотивы его будущих станковых и монументальных скульптур, и ряд превосходных по психологической характеристике и владению тайнами пластики портретных бюстов. Все же влечет его монументальная скульптура, и в 1958 году он участвует в конкурсе на создание памятника грузинскому царю и полководцу Вахтангу Горгасали, которого легенда считает основателем Тбилиси, и получил за него вторую премию; в следующем году он завоевал первую премию на конкурсе проектов памятнику выдающемуся грузинскому поэту XVIII века Давиду Гурамишвили, сооруженному в Тбилиси в 1965 году. Два проекта памятников, созданные им в это время — великим поэтам Важа Пшавела (1964 г.) и Шота Руставели для Тбилиси (1969 г.) — осуществлены не были, а три монументальные проекта были реализованы — в столице Грузии поэтический образ «Музы» у здания Филармонии (1971 г.), в том же году в городе Каспи грандиозный конный памятник легендарному грузинскому полководцу XVII века Георгию Саакадзе, и восьмиметровую статую «Медея» в прославленном курорте Пицунда, на самом берегу моря (хотя, по замыслу скульптора, он должен стоять в самом море, на известном расстоянии от берега, что оказалось технически невыполнимо). В 70-е годы Мераб Бердзенишвили, уже прославленный, и не только в Грузии, художник, сооружает в Тбилиси памятник композитору XX века З. Палиашвили и получает заказ на создание монументального памятника в столице Лаоса покойному королю этого государства Сисванг-Вонгу (при деятельном участии самого скульптора он был сооружен в 1975 г.). В том же году на окраине города Марнеули, недалеко от столицы Грузии, Бердзенишвили воздвиг памятник, посвященный Великой Отечественной войне, — двенадцатиметровую аллегорическую фигуру Матери, благословляющей своих сыновей на защиту родины. Спустя три года он включил такую же грандиозную двенадцатиметровую фигуру «Отец солдата» (идея, навеянная замечательным одноименным грузинским фильмом) в мемориальный комплекс в г. Гурджаани и создал уникальный по сочетанию средств скульптуры и архитектуры мемориал



**ность познавательно-информационная**, дающая людям знания окружающего их мира, общества и самих себя; **деятельность ценностно-осмысляющая** мир и собственное существование в нем людей с позиций нравственных, религиозных, политических, эстетических критериев; **деятельность практически-преобразовательная и творчески-проективная**, создающая прообразы всего того, что человек хочет создать, и воплощающая эти проекты (идеалы, планы, мечты) в жизнь; **деятельность коммуникативная и «общенческая»**, объединяющая людей в пространстве и времени передаваемыми знаниями, ценностями и проектами; **деятельность художественно-творческая**, в которой слиты воедино, вначале синкретично, впоследствии синтетично, все четыре указанных вида деятельности, и предметным бытием которой является **искусство**. Для наглядности представлю эту структуру в такой схеме:



Такая структура человеческой деятельности обуславливает строение обеспечивающей ее психики: познание осуществляется силами **мышления**, оценка — силой **переживания**, проектирование — силой **воображения**, общение — силой психологических механизмов **влечения к Другому, общительности, любви**, художественное творчество — **специфической одаренностью, талантом, гением**, в которых нераздельно слиты все перечисленные способности нашей психики.

Синкретически-нерасчлененный характер художественно-образного сознания объясняет, почему и в истории человечества, и в жизни отдельного человека оно обнаруживается и активно действует уже в детстве, когда разные «механизмы» психики еще не отдифференцировались друг от друга, дальнейшая же его судьба зависит от социокультурной ситуации, в которой находятся и общество, и растущая конкретная личность — так в эпоху научно-технического прогресс-



са система образования строится таким образом, что школа приобщает детей к основам физико-математического знания, развивая их абстрактное мышление, а художественное воображение, так ярко проявляющееся в дошкольном детстве, в рисовании, лепке, стихосложении, пении, танцах, «ролевых играх» детей — этой исходной формы комедии дель-арте, — не развивается, более того, подавляется активным формированием математического мышления.

Понятно, что в разных видах художественно-творческой деятельности — в музыкальной, поэтической, актерской, живописной, скульптурной и т.д. — она имеет существенные особенности. Поскольку художественно-образное мышление есть **«мышление в материале»**, в творчестве скульптора оно обусловлено **свойствами материалов**, в которых «опредмечиваются» его идеи, замыслы, проекты. При всем многообразии этих материалов — от дерева, камня и кости до металлов и пластмасс — они имеют общие черты: это **объемность (трехмерность)**, делающая произведение станковой (музейной) и монументальной скульптуры парадоксальным соединением, казалось бы, несовместимых, качеств — **духовного** содержания и **материальной** формы: изваянная Мерабом Бердзенишвили бронзовая голова Шота Руставели материально-вещественна и неподвижна, но на наших глазах она **оживает** и мы видим то, что происходит внутри нее, но не в пустоте за поверхностью слоя бронзы, а в отсутствующем в нем сознании самого поэта! **Неподвижные** мимика и взгляд чудодейственным образом обретают динамизм **реального движения чувств**, я **переживаю** то, что происходит в сознании человека, которого тут нет, и между мною и металлической формой его лица завязывается **диалог**, как если бы он был живым человеком, моим молчаливым собеседником — ибо с любимым человеком, говорят в народе, и помолчать приятно... Но для этого — для моего, зрительского, восприятия портрета Шота как живого существа нужно, чтобы пластические качества этой бронзовой маски вызвали ощущение **живого** тела, **живого** глаза, **живой** игры лицевых мышц («как трудно этого ощущения жизненности скульптурной формы добиться!» — не раз говорил мне Мераб, — «но пока я этого не добьюсь, я не успокаиваюсь и не прекращаю работы над образом; этому я стараюсь научить и моих учеников». Интересно и сделанное им наблюдение над собственной эстетической реакцией: «Когда я впервые увидел Давида Микельанджело, — объяснял он мне свое преклонение перед этим великим художником, придававшим особую **жизненность** своим творениям, — я даже запах этого парня почувствовал»).

Такое преображение **мертвого в живое, физического в психологическое, статичного в динамичное, трехмерно-пространственного в живущее во времени** становится условием выполнения скульптурой любых культурных и социальных задач, отличая высокое искусство ваяния от многочисленных муляжей, претендующих на то, чтобы казаться художественными произведениями — точно так же, как подлинно поэтические произведения, оживотворяющие словесный материал стиха, отличается от множества зарифмованных и заритмованных текстов (как ехидно заметил однажды В.Г.Белинский, «уметь писать стихи — еще не значит быть поэтом: все книжные лавки завалены доказательством этой истины»). За про-



телю в качестве шедевра, как это слишком часто происходило в XX веке, низводившем искусство на уровень игры словами, звуками, объемами). Содержательность произведения искусства, в частности, скульптурного — не в теме, не в сюжете, не в изображаемом лице, событии, действии, а в **глубине познания** данной темы, сюжета, изображаемого события или человеческого характера. Как писал об этом сам скульптор, истинный художник «наделен способностью воспринимать, угадывать, видеть невидимое и скрытое, слышать неслышимое другими. Его сверхчувствительное восприятие улавливает идущую со всех точек Вселенной информацию и передает ее людям»; и еще: «Если ты одержим творчеством, непременно познаешь суть истинного бытия». Искусствоведам, писавшим о Бердзенишвили, — Н. Ворониной, О. Костиной, Д. Андриадзе, И. Лордкипанидзе — легко было это делать, ибо в каждом его произведении **непосредственно и сильно воплощено некое новое и общеинтересное духовное содержание**, и ни разу за свою полувековую творческую деятельность он не опустил ни до спекуляции на политически актуальной теме, ни до баловства пустопорожним формотворчеством, ибо отчетливо сознает: «Искусство, ворвавшееся в жизнь с пустым, бездушным весельем или фанфарами, не оставит Человечеству ничего значительного».

Если другим потенциалом художественно-образного освоения человеком мира является его **ценностное осмысление**, выражающее духовно-эмоциональное отношение художника к миру — нравственное, религиозное, политическое, эстетическое, то соответствующим качеством скульптуры становится **выразительность**, или **экспрессивность** произведения как станковой, так и монументальной пластики; и тут творчество Бердзенишвили предоставляет широкий простор для выбора демонстрирующих это качество его искусства примеров: таковы его восхищение Георгием Саакадзе и Давидом Гурамишвили, его преклонение перед подвигом Кетеван и Матери, посылающей своих детей защищать Отчизну, его любовование красотой многочисленных образов Женщины. Особо хотел бы подчеркнуть, что откровенно — как когда-то говорили, **тенденциозно** — выражаемая позиция скульптора имеет не умозрительно-отвлеченный, а напряженно-эмоциональный характер, и искусствоведы называют подчас его творчество **романтическим**. Для этого есть, действительно, основания — не случайно, глядя на Георгия Саакадзе, невольно вспоминаешь пушкинское романтическое описание Петра Великого во время Полтавского сражения:

Лик его ужасен,  
Движенья быстры, он прекрасен,  
Он весь, как Божия гроза...

— и одновременно, как я уже имел возможность отметить, возникает ассоциация с образом главного героя античной мифологии Зевсом-Громовержцем... При этом становится очевидным, какими недоступными и мифу, и поэзии экспрессивными возможностями обладает скульптура, делающая **зримым** накал страсти изображаемого героя.





**требность воплотить замысел, реализовать проект.** На языке философской теории деятельности этот процесс описывается как **опредмечивание** создаваемого воображением образа, дабы его **предметное бытие** стало доступным восприятию других людей, и современников, и потомков, которые **распредметят** его духовное содержание и тем самым сделают его **своим**, включенным в их собственный духовный мир. Отличие же художественного, в частности, скульптурного, осуществления этого культурного процесса **«опредмечивание — предметность — распрепредмечивание»** состоит в том, что в науке и технике люди должны распрепредметить **именно то содержание**, которое опредмечено в сочинениях ученых и в конструкциях инженеров, художники же ориентируются на превращение распрепредмечивания содержания их произведений в **диалог со зрителем (читателем, слушателем)**, т. е. в их **сотворческую активность**.

Существенно при этом то, что диалогическая ориентация художественного «предмета» по-разному проявляется и в творчестве разных скульпторов, и в разных модификациях этого искусства: так, станковое произведение, ведущее самостоятельную жизнь в музейном или выставочном зале и рассчитанное на пришедшего сюда специально для общения с ним заинтересованного зрителя, имеет иной «коммуникативный импульс», чем монументальное произведение, расположенное на улице или площади города и обращенное к людям, занятым своими житейскими делами, которые не вступят в диалог с Музой или Давидом Гурамишвили, если они магнетической силой притяжения, заключенной в подлинном искусстве, не остановят прохожего и не вовлекут его в акт общения. Конечно, это зависит и от уровня эстетического сознания массы горожан, увы, крайне низкого и современной системой образования не развиваемого, однако исходной является заложенная в самой скульптуре **коммуникативная энергия**. Это достигается такими средствами, как привлекающие внимание **размеры** скульптурного монумента — например, «Медеи» или Матери с сыновьями в марнеульском памятнике, как **выразительный силуэт** — например, воина с мечом и щитом на Дидгорском поле, — как **активный жест** Лаосского короля и Кетеван, как подчеркнутая **декоративность** образа Музы — пластические качества, в большинстве случаев излишние в психологически «нагруженных» станковых произведениях.

Вообще по творчеству Бердзенишвили можно было бы составить руководство для начинающих скульпторов по различению формообразующих принципов монументального и станкового искусства. И одним из аспектов их различения должно было бы быть отношение к тому принципу, изучение которого выдающимся грузинским искусствоведам Отаром Пиралишвили легло в основу теории **non-finito**. Ибо если в прошлом различие между свойственной классицизму **завершенностью художественного текста** и столь же принципиальной **барочно-романтически-импрессионистской незавершенностью** было одним из признаков стилей то в XX веке оно либо игнорировалось волюнтаристским художественным сознанием, отрицающим всякие закономерности художественной деятельности, в их числе и эти, либо в эстетике тоталитарных государств догматизировались и абсолютизировались принципы **finito**. Представляется,



Следует при этом иметь в виду, что в реальной жизни искусства данные четыре его компонента не только неразрывно друг с другом связаны, но способны **изменять свои взаимоотношения**; ситуации, подобные творчеству Фидия или Микельанджело, когда все потенциалы творчества гармонически уравновешены, приходится признать исключительными, потому что в большинстве случаев один из этих потенциалов является **доминирующим** и подчиняет своим интересам все остальные, или даже подавляет их. К примеру, религиозная скульптура Средневековья имела своей безусловной доминантой **эмоционально-экспрессивное начало**, потому что теологический канон запрещал и творческий поиск различных сюжетов, и свободное исследование человеческой психологии и человеческих взаимоотношений за пределами мифологических библейско-евангельских сюжетов, и поиск оригинальных средств воздействия на сознание зрителей — характерна традиционность изображения распятия и в монументальной, и в станковой, и в миниатюрной формах по однажды выработанной схеме, отклонения от которой в сторону активизации познавательного, или креативного, или коммуникативного аспекта творчества могли иметь место как опасные для народных скульпторов еретические акции. Скульптура итальянского Возрождения уже одним тем, что сделала возможными и трактовку античных мифологических сюжетов наряду с христианскими, и внемифологические изображения современников, обнаженных красавиц, мыслителей и кондотьеров, выдвинула на передний план **познавательно-содержательную ориентацию** художественного творчества, а обретение художником свободы творческой деятельности распространилось и на активизацию воображения скульптора, проявлявшуюся в поиске оригинальных средств воплощения замыслов и общения с зрителями, — это отчетливо видно при сопоставлении произведений Микельанджело, Донателло, Вероккио, Челлини, хотя и в пределах одного общего стилеобразующего принципа... Изменение этого принципа в скульптуре барокко — скажем, у Бернини — выразилось в разрушении ренессансного равновесия основных потенциалов творчества и в придании эмоционально-экспрессивному значения доминанты. В XIX веке он продолжала меняться, и на протяжении одного столетия — сопоставим творчество Кановы, Дега, Родена — менялась его стилеобразующая доминанта, порожаемая изменениями общего понимания сущности и функций искусства в культуре.

Возвращаясь в этом свете к анализу искусства Мераба Бердзенишвили, обнаруживаешь взаимодействие в нем двух установок, говоря термином Д. Узнадзе — стремления уподобиться Микельанджело в его **гармоничном уравновешивании всех четырех творческих потенциалов** и сознания необходимости **изменения их соотношения в зависимости от особенностей различных жанров**. В самом деле, у серьезного скульптора, который, по известным мудрым словам К. С. Станславского, **«любит искусство в себе, а не себя в искусстве»**, творческая задача определяется всякий раз избираемым объектом изображения; как писал Мераб Бердзенишвили, «всякому новому



ными возможностями определяются их культурные смыслы, точно так же, как включение иконы в музейную экспозицию не означает, что такова ее природа. В наше время системное мышление открыло возможность теоретического решения данной проблемы, показав, что определение сущности любого явления должно осуществляться не эмпирическим изучением его самого, рассматриваемого «крупным планом», а выявлением **места и назначения данного явления в системе, элементом которой оно является**. Поскольку искусство является элементом культуры, его сущность определяется потребностью, которую она в нем испытывает, т. е. ролью, которую оно играет в культуре.

**Талант художника**, как и вообще **художественная одаренность** обычного человека, способного либо к самостоятельному, любительскому творчеству, либо только к полноценному восприятию произведений искусства, и состоит в наличии проявляющейся обычно в детстве синкретической связи всех четырех творческих потенциалов, и связь эта рождает **метафорическую структуру работы психики, т. е. способность видеть одно через другое**:

Я раб, я царь, я червь, я бог, —

писал Г. Р. Державин, повторяя в одной поэтической строке четыре метафоры, ибо в действительности не был он, разумеется, ни рабом, ни царем, не червем, ни, тем более, богом. Когда Мераб Бердзенишвили отождествляет в монументах человеческое тело с бронзой или с камнем, он мыслит метафорически, ибо и сам он, и мы, его зрители, понимаем, что тело не камень, что живой человек — не металлический истукан, но мысля как художник, он представляет **одно через другое**, и нас, зрителей, заставляет воспринимать **одно через другое** и переживать рождающееся при этом иллюзорное существо (об этом проявлении метафоричности в изобразительном искусстве когда-то осмелился сказать М. В. Алпатов в предисловии к своей «Всеобщей истории искусства», отвергая распространенное представление, будто метафора является достоянием одной только поэзии).

Но «чудо» искусства таким проявлением метафоричности — **«камень, становящийся телом», «мертвое, играющее роль живого», «неподвижное, воспринимаемое как движущееся»** — не ограничивается: метафоричной является ведь и описанная выше «встреча» в художественном образе **его духовного содержания и его материальной формы**, поскольку они друг с другом **отождествляются, т. е. психологическое состояние** изображаемого человека и его **телесный облик** оказываются неразличимым **«одним и тем же»**, подобно тому, как неразличимым **«одним и тем же»** являются в гранитной стеле поэтическая мысль скульптора и каменная форма. Последствием такого отождествления духовной и материальной субстанций оказывается психологический эффект восприятия **трехмерно-пространственной** формы как носительницы **невещественного течения времени**: так, созданная Мерабом Бердзенишвили бронзовая голова Шота Руставели, материально-вещественная и неподвижная, сколько бы мы на нее ни смотрели, на наших глазах оживает, и мы видим, что происходит внутри этого, с точки зрения физики и химии, куска металла,



и образное решение мифологической по сюжету скульптурной группы «Адам и Ева» (Сочи, 1971) повторяются в произведениях, называемых «Рождение музыки» (1971) или просто «Любовь» (1977), а в образе «Материнства» на коленях беременной женщины восседает играющий на свирели мифологический юноша.

Я думаю, что по этой причине в творчестве Бердзенишвили сравнительно редко вылепленные с натуры и написанные с натуры портреты, и это при его удивительном даре тончайшей психологической характеристики человека! — такая задача привлекала его, возможно, лишь в перерывах между монументальными работами, как своего рода отдых от мифологического масштаба обобщенных характеристик духовных состояний. Сам Мераб объяснял автору этих строк нежелание устраивать свои персональные выставки тем, что на них нельзя представить монументальные работы, а именно в них он видит существо своей творческой деятельности. Все же круг его художественных интересов — представляющихся, увы, «несовременными» в XX веке, — простирается от постижения страстей неиндивидуализированного героя мифа, как **«Идеального Человека»**, до филигранного анализа психологии **уникальной человеческой личности**.

Духовная трагедия XX века состоит в том, что основоположения художественной культуры, сложившейся на протяжении нескольких десятков тысяч лет, начиная с росписи пещер, наскальных петроглифов и только что упомянутых палеолитических «Венер», объявлены принадлежностью прошлого, ненужной современной научно-технической цивилизации. Ее высшие ценности — **Польза и Удовольствие, Бизнес и Игра**, и на место *Homo sapiens*'а — «Человека разумного» — пришли инструментальный *Homo sociologicus* — «Носитель социальной роли» — и гедонистический *Homo ludens* — «Человек играющий». Поскольку же социальная польза от искусства сводится к созданию торговой рекламы и производственного дизайна, за их пределами ему оставалось в этом обществе заполнять досуг — для массы в эстрадных шоу и телевизионных фильмах, для элиты «игрой в бисер», и даже в музыке духовная выразительность была объявлена еще Э. Гансликом иллюзией «архаического» мышления. Если в начале XX века этот новый, «истинно современный» («модерн»!) и потому порвавший с традиционным пониманием искусства «эстетический идеал» нашел свое выражение в додекафонической и конкретно-шумовой «звуковых играх», то в середине столетия логическое развитие этой квазиэстетической концепции привело к пьесе Дж. Кейджа «4' 33"», в которой обозначенная длительность оказалась ...временем полного молчания сидящего за фортепьяно пианиста. Впрочем, еще в 1914г. К. Малевич выразил этот печальный итог **«смерти искусства»** в знаменитом «Черном квадрате» — образе абсолютной пустоты, полного молчания. Но могла ли быть иной судьба искусства после объявленных философами **«смерти Бога»** и **«смерти человека»**?

В этом историко-культурном контексте нужно осмыслить творчество Мераба Бердзенишвили, которое принципиально и последовательно утверждало: искусство, в истинном и традиционном значении этого понятия, не умерло, ибо не умер Человек и не умер осмысляющий жизнь Человека Бог, как бы люди его ни понимали — как мифическое **Высшее Существо** или как реальную **Человеческую Совесть** и **Любовь к Ближнему**; именно об этом говорит всем своим творчеством





множеством воткнутых в землю по его склонам стилизованных изображений одновременно сабли и креста, а перед ним амфитеатр, напоминающий об античной древности и одновременно приглашающий к включению в мемориал еще одного компонента — сценически-зрелищного.

Характерно для Мастера, что в другой смысловой и психологической ситуации — в мемориале памяти писателя и драматурга Нодара Думбадзе в тбилисском детском парке, синтез скульптуры с зеленой архитектурой достигнут иными средствами лирическая и специфически-бердзенишвилиевским чувством юмора исполненная пятифигурная, включая собаку, композиция вписана в интимно-лирическую среду парка, эмоционально ей соответствуя.

Не могу не сказать еще о двух неосуществленных (хотелось бы думать, пока ?..) проектах Бердзенишвили с противоположной архитектурной детерминацией — вписанный в городскую среду уже упоминавшийся памятник жертвам 9 апреля, с эль-грековской силой экспрессии передающий трагическое переживание произошедшего события, и эпический образ Важи Пшавела, певца природы грузинского края — не могу не вспомнить созданный Тенгизом Абуладзе по мотивам его поэзии гениальный фильм, главным героем которого является природа! — огромная голова поэта воспринимается не столько как противостояние, сколько как **элемент горного ландшафта**.

#### Глава 4. Скульптура в мире искусств и проблема соотношения повествовательности и музыкальности в творчестве Мераба Бердзенишвили

В исследующей творчество Мераба Бердзенишвили интересной статье Д. Андриадзе «Рождение трагедии из духа пластики», само название которой говорит о своего рода полемике со знаменитой книгой Ф. Ницше, выведившего трагедию «из духа музыки», творчеству «всех великих скульпторов», в их числе и Бердзенишвили, приписывается наличие такого эстетического качества, как **«музыкальность»**. С этим нельзя не согласиться, хотя ситуация кажется мне более сложной: с одной стороны, музыкальность присуща далеко не всем великим скульпторам, а с другой, она обнаруживается не во всех произведениях Бердзенишвили. Вместе с тем, музыка — не единственное искусство, оказывающее воздействие на скульптуру, в частности, на творчество Бердзенишвили; поэтому проблемой, представляющей несомненный интерес для понимания и особенностей его творчества, и общих закономерностей истории скульптуры, должно стать выявление ее взаимоотношений с другими видами искусства.

Суть этой проблемы в том, что каждый вид искусства функционирует и развивается в **разнородном по составу, но целостном пространстве художественной культуры**, а значит, во взаимодействии с другими видами искусства; соответственно скульптура попадает в поле притяжения и живописи и графики, и



цветовой облик, что скульптура стала «равняться» на живопись — это проявилось и в расцвете таких промежуточных структур, как **барельеф и горельеф**, и в популярности майоликовых **полихромных** произведений, наконец, в измене своему искусству величайшего скульптора эпохи Микельанджело ради живописной росписи плафона Сикстинской капеллы. Известно и то, что академическая скульптура XVII—XIX веков испытывала, как и живопись, сюжетно-содержательное влияние античной мифологии и композиционное влияние сценического искусства, тогда как завоевание господствующих позиций импрессионизмом привело к подчинению скульптуры формообразующим принципам живописи.

Самоопределение искусства скульптуры начинается в **портретном жанре**, когда непосредственно изображается конкретный человек и между ним и рождающимся его образным «двойником» нет никаких художественных посредников; когда же изображались мифологические персонажи, таким посредником оказывалось их словесное описание в мифе — от него зависела вся «сюжетная» скульптура в античности, которой ее великолепные пластические качества не мешали ее **сюжетно-повествовательному содержанию** — и не только в композициях на фронтонах храмов или во фризе Пергамского алтаря, но и в одиночных фигурах Афины или Зевса, повествовавших о том, что это именно Афина и Зевс. Скульптура, освобождавшаяся от влияния слова и архитектуры, рождается, видимо, в Поликлетовом «Дорифоре» и в Мироновом «Дискоболе» — произведениях все же маргинальных для основных устремлений мифологически фундированной художественной культуры. Музыкальное же воздействие на пластику стало возможным и закономерным тогда, когда музыка приобрела в «мире искусств» такой авторитет, что ее принципы формообразования стали вызывать зависть других искусств — и поэзии, и живописи, и даже скульптуры; произошло это в эпоху перерастания романтизма в эстетизм «Стань музыкою, слово!» — провозглашал французский поэт, а русский поэт призывал даже «слушать музыку революции»!

О беспримерном влиянии музыки на изобразительное искусство, казавшиеся антиподами, неспособными влиять друг на друга, в силу ее бесплотно-временного характера, а его вещественно-пространственного, говорит желание В. Кандинского, изложенное в его трактате «О духовном в искусстве», сделать живопись **зримой музыкой**; абстрактное формообразование, основанное на эмоциональном воздействии цвета и цветовых отношений, и должно было реализовать этот, как ныне говорят, проект; скульптура потянулась вслед за живописью, компенсируя отсутствие колористически-экспрессивных возможностей различными способами динамизации беспредметных композиций — техническими, как у Тенгели, или природными (силой ветра), как у Колдера, или кинематографическими, как в «цветомыке» Б. Галеева, однако художественные достижения оказывались на этом пути достаточно скромными, потому что музыка адекватна по своей структуре бытию духа — и он, и она **живут во времени**, тогда как и живопись, и скульптура **живут в пространстве**, реально или иллюзорно трехмерном, и потому способны воплощать бытие человеческого духа лишь в отключенной от времени форме «**остановленного мгновения**», а оно, как бы ни было



зе Кетеван, эмоциональное содержание которого, иное, чем в «Медее», не менее сильно и властно требовало адекватных способов его выражения.

О том, что всем своим воспитанием художник был к этому подготовлен, свидетельствует зафиксированное им самим в мемуарной книге «Колокол» его отношение к музыке: уже в детстве он «таскался за музыкантами», забредавшими в его город: «Как я любил их, как жалел! Я подбирал брошенные с балконов монеты и совал их в руку слепому скрипачу, который, по моему твердому убеждению, играл лучше всех на свете». Он вспоминает, что его отец «хорошо играл на контрабасе», что уже после окончания Академии художеств и работе над проектом первого в его жизни памятника Вахтангу Горгасалу «мне помогала музыка. Я ставил свои любимые пластинки, и музыка настраивала меня на рабочий лад»; и позже «я мог часами слушать Вагнера, Бетховена, Мендельсона, Чайковского, Палиашвили и Дворжака. Без музыки не мыслил я своей жизни». И далее, вновь о том же: «Стены моей мастерской привыкли к громкой музыке. По-моему, музыка, как ничто другое, помогает войти в творческое состояние...» Неудивительно в этом свете, что одна из его композиций называется «Рождение музыки», один из рисунков — «Последнее звучание музыки», что он создал памятник композитору З. Палиашвили, что, наконец, монументальный образ «Музы» перед Филармоническим залом как бы резюмировал это направление его эстетических интересов. Небезынтересно и нам задуматься, как реализуется в самой его скульптуре влияние музыки, в чем конкретно проявляется **музыкальность пластики**?

Оно проявляется, прежде всего, в текучести объемов, не противостоящих друг другу с резкостью природно ограниченных форм вещества, а **перетекающих друг в друга, подобно бытию мелодии, выражающей нерасчленимое движение чувства**, — пластика «Музы» и «Медии», при всех их различиях, объясняющихся различием выражаемых эмоциональных состояний — лирического в одном случае, трагедийного в другом — сохраняет эту динамику взаимопревращений пластических объемов; этот же принцип свойствен большинству изображений Мерабом обнаженного женского тела. Во-вторых, музыкальность формообразования в скульптуре выражается в **подчеркнутом значении ритма** — этого основного средства организации музыкальной ткани, сохраняющего это значение и в скульптуре; особые возможности предоставляет для этого трактовка одежды, как это показывает, например, струящееся складками платье Кетеван. Но когда скульптор ставит перед собой другие задачи — к примеру, в изображении другой матери тоже с двумя детьми, но полной **сдержанного чувства, ибо оно подчинено сознанию своего долга перед Родиной**, и музыкальность становится излишней, способной лишь исказить идейный замысел скульптора. Символично, наконец, то, что композиция и пластический мотив (я невольно употребил сейчас этот музыкальный термин!) рельефа «Рождение музыки» повторяется в трактовке сюжетов «Адам и Ева», «Любовь», а в композицию «Материнства» включен играющий на свирели ангелок — таково содержательное сближение музыки в ее художественном сознании Мерабом Бердзенишвили с этой глубочайшей сферой духовной жизни человека.



цающего форму глаза. У зрителя произведений Бердзенишвили глаз должен быть **«умным» и «культурным»**, историко-художественно образованным, дабы он смог «прочитать» и пережить все богатство содержания, заключенного в каждом творении **Мастера-Художника-Мыслителя**.

## ГЛАВА 5. XX ВЕК В ПРОТИВОСТОЯНИИ С ТРАДИЦИОННЫМ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ МЫШЛЕНИЕМ

XX век в истории европейской культуры начинается с тотального отрицания сложившегося в культуре Нового времени, начиная с XVI века, способа мышления. М. Мамардашвили назвал складывавшийся новый тип мышления «неклассическим», сохраняя за ним качественное определение «рациональность». В известных пределах и, прежде всего, в «науках о природе», по терминологии неокантианцев, **рациональность** как способ познания силою разума, абстрактно-логического мышления, действительно, сохранялась, однако уже философская концепция А. Бергсона противопоставила познающему мир интеллекту **интуицию**, а герменевтика, претендовавшая на доминирование в «науках о культуре», или «о духе», имела своим инструментом иррациональную энергию «перенесения», «сопереживания», «понимания» как антитезы «объяснения». Тем самым ориентация гуманитарно-культурологического и философского знания **на методы естествознания**, завоевавшая популярность в позитивистском направлении культуры в XIX веке, стала активно вытесняться его ориентацией на метод художественного освоения мира, который имеет в своей основе **интуицию**; в конечном счете, это привело к тому, что гуманитарные науки перестали рассматриваться как формы научного знания, противопоставляемые наукам (sciences) как ненаучная сфера «гуманитарности» (humanities).

Между тем в самом искусстве происходило нечто подобное тому, что фиксировала философско-эпистемологическая мысль — разрыв с традиционным способом формообразования, — греки называли его **«мимесисом»**, римляне — **«подражанием природе»**, в XIX веке употреблялось понятие **«изображение действительности»** (отсюда понятие «изобразительные искусства») или, по развернутой дефиниции Н. Г. Чернышевского, **«воспроизведении жизни в формах самой жизни»**: в начале XX века А. Делоне во Франции, П. Мондриан в Голландии, В. Кандинский и К. Малевич в России, Д. Какабадзе в Грузии отвергли принцип **изображения** в живописи видимой реальности, противопоставив ему принцип **абстрактного формообразования**, или, в другой терминологии, противопоставив **«предметности»** изображения **«беспредметную»** организацию пространства картины. Вполне естественно, что вслед за живописью по этому пути пошла скульптура — достаточно назвать хотя бы одно только имя Г. Мура, чтобы стал ясен масштаб этого процесса отказа скульптуры от **исторически врожденной ей изобразительности**.





кусству стать способом **образного постижения Человека**, которое этот художник считал на протяжении всей своей деятельности **ее смыслом, предназначением и оправданием**.

Вот как говорит об этом сам скульптор: «Пока вокруг существуют ярко-синее небо, озаренный солнцем мир, виноградники с налитыми гроздьями, прекрасные тела юношей и дев, а в нас самих еще бурлят кровь и чувства — тот инертный материал, которого коснется рука ваятеля, непременно обретет жизнь, если, конечно, он творит собственной кровью, а не красными чернилами». В произведениях автора этих поэтических слов мы встречаем и грозди винограда, и великолепных коней, и изображения разнообразных красивых вещей, созданных человеком, от его одежды до оружия, но главным предметом его художественного интереса всегда были «прекрасные тела юношей и дев», ибо ничего более прекрасного для него в мире не существует. «Скульптуру я люблю за то, — делает он откровенное и бесстрашно-“несовременное” признание, — что ей под силу увековечить красоту человека». И еще: «Какое счастье видеть высеченное в камне прекрасное изваяние и знать, что оно вечно, что ему ничем не грозят наводнившие наш мир грязь и уродство».

Такое эстетическое мироощущение делает невозможным абстрагирование от этой потрясающей красоты бытия, которая заставляет «бурлить кровь и чувства», властно требуя ее воссоздания, но не в собственном ее природном бытии, а в новом облике, претворенном «кровью и чувствами» Художника-Поэта, исходя из такого восприятия природы, которое было великолепно описано замечательным русским поэтом Ф. И. Тютчевым:

Не то, что мните вы, природа —  
Не слепок, не бездушный лик:  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Такова природа для Мераба Бердзенишвили, воспринимаемая им, как и всяким подлинным художником, язычески, а не в христианском, или мусульманском, или иудейском противопоставлении Духу (вспомним, что и Библия, и Коран вообще запрещают изображение природы, человека и даже Бога, а христианство обрело право изображения в длительной и жестокой полемике иконопочитателей с иконоборцами); и все же скульптурное изображение героев христианской мифологии православие, в отличие от католичества, запретило, в силу «грубой телесности» образов этого искусства, сближающихся в этом отношении с языческими «идолами»...

Для Мераба Бердзенишвили материальность природы и телесность человека — не преграды для выражения ее одухотворенности его художественным переживанием и для выявления жизни человеческого духа, таящейся в жизни человеческого тела и извлекаемой художником из этих глубин на зримую поверхность телесного бытия. Поэтому «прекрасные тела юношей и дев» прекрасны не их анатомическими пропорциями и не фактурой кожи и волос, а одухотворенностью плоти, и оттого их **красота оказывается идентичной эмоциональной выразительности**. И более



це города, столь богатого произведениями содержательной мемориальной скульптуры, я с изумлением наткнулся на абстрактную композицию из металлических полос, претендующую, очевидно, на эстетический эффект, но ничего, кроме желания автора следовать евроамериканской моде, не выражающую). Между тем самая, пожалуй, значительная современная научно-философско-эстетическая теория — **синергетика**, противостоящая распространению так называемой «хаосологии» (теории, абсолютизирующей значение Хаоса в бытии), — выявила **связь Хаоса и Порядка, т. е. Гармонии, как объективный закон развития природы и культуры**. Мераб Бердзенишвили не знаком с теоретической наукой синергетикой, но здоровое эстетическое чутье, дар подлинно-художественного мышления и нравственное чувство запрета, подобного древнему «табу», на следование губительным для Искусства модам оберегало его от подобного рода декоративистских упражнений, как и от прославления в своих творениях Ленина или Сталина.

Его эстетическая позиция, противостоящая «хаосологическому» квазиэстетизму художественной культуры XX века, заключается в том, что любые новаторские приемы, расширяющие возможности языка искусства, уместны и эффективны до тех пор, пока не лишают скульптуру сложившейся на протяжении всей ее многотысячелетней истории духовной содержательности, а значит, подчинения **декоративных** задач задачам **выразительным**, тем самым **связывая настоящее с прошлым, а не «разрывая связь времен»**. Именно поэтому главное русло его творчества — **не декоративное, а мемориальное**, но не в смысле «кладбищенское» (хотя он создавал и надгробия, например, на могиле С. Закариадзе, да и мемориалы в Дидгори, Кутаиси, Марнеули, Гурджаани воплощают представления заупокойного культа) — «понятие «мемориальное» в своем точном значении, происходящем от латинского **memoria** — **память**, обозначает **сохранение в воображении потомков сделанного их предками**. В этом смысле монументальное искусство, и прежде всего скульптура, служат утверждению **связи современного с прошлым, а не противопоставления настоящего прошлому** — русский язык со свойственной ему выразительностью форм, указывает на происхождение **«памятника»** от **«памяти»**. Монументальная скульптура есть **зримая память человечества**, необходимая ему для успешного движения **из настоящего в будущее** — вспомним трагический образ Шекспира **«распалась связь времен»**, точно и мудро обозначающий беду, которую несет с собой этот распад, — как, впрочем, и противоположное стремление **вернуть прошлое, отождествляя с ним будущее**. Проблема не узко эстетическая — она и нравственная, и политическая, и религиозная, она и психологическая, и идеологическая, т. е. **общая проблема ценностного сознания**, искусство же, выполняя свою миссию «самосознания культуры», **образно ее отражает и осмысляет**.

Уже постмодернизм в архитектуре, а затем и в других видах искусства, противопоставил модернистской антилизе современного традиционному (в частности, западного восточному) поиск **их связи**, а многие великие художники и в условиях агрессивного натиска и последовавшего господства модернизма мужественно



в серии рисунков на родную гурийскую тему; даже в монументальных полотнах с величественными образами Микельанджело и Леонардо да Винчи мы обнаруживаем комические компоненты — например, крохотный человечек, стоящий на коленях перед ренессансным великаном и протягивающий к нему руки с мольбой о помощи, — быть может, автопортрет... Однако Бердзенишвили не останавливается перед возможностью включить комический компонент и в скульптурную композицию — это произошло в исполненных с тонким юмором изображениях героев пьесы Н. Думбадзе.

Такой эстетический спектр оказывается тем более впечатляющим, что господствующей позицией в современном зарубежном искусстве становится либо **однолинейность** изображения возвышенно-героических образов и ситуаций — скажем, у ленинградцев А. Матвеева и М. Аникушина, либо комическая трактовка человека талантливым, но однообразным бразильским скульптором Ф. Ботеро, либо **отказ от воплощения каких-либо эстетических категорий...**

Стремление к **полноте изображения многостороннего человеческого бытия** свойственно искусству М. Бердзелишвили и в выявлении других оппозиционных качеств человеческого бытия: **индивидуального и общего, мужского и женского, национального и общечеловеческого, углубленно-психологического и практически-действенного**, причем качества, обозначаемые данными понятиями в каждой из приведенных пар, не сосуществуют в его произведениях, но переходят друг в друга, **диалектически взаимопревращаются**. Д. Андриадзе обратил внимание на то, как это происходит с признаками пола, назвав это даже явлением «андроженности», мне такое утверждение представляется слишком сильным, но несомненно, что лирическая трактовка Шота Руставели или Давида Гурамишвили оборачивается **женственным изяществом их образов**, тогда как в марнеульском образе Матери выявлены черты **мужественности**. Известна влюбленность грузин в природу своей страны, в ее исторически сложившиеся нравы, в ее фольклор, и это ярко выражено во всем творчестве Бердзенишвили; «Понятие “национальное”, — писал он, — у многих вызывает иронию. Это та категория людей, с чьей “помощью”, все вокруг наводнено подражательством. Сегодня весь мир поет в унисон, повсеместно царит фетишизация серого, безликого искусства, особенно у нас». Вместе с тем, при всей национальной характерности его собственного творчества он не страдает этнографизмом, которым так часто оборачивается узкий патриотизм, в искусстве, как и в жизни, ибо в национально своеобразном он всегда видит **общечеловеческое** — в человеческих страстях, поступках, художественном творчестве, поэтому своим главным Учителем он считает итальянца Микельанджело, поэтому одной из любимых его героинь стала порожденная фантазией эллинов Медея, поэтому вся его собственная творческая жизнь прошла в тесном взаимодействии с русской культурой.

Я уже отмечал выраженную в творчестве Мераба Бердзенишвили связь индивидуализации образа и обобщенности с особенностями станковой и монументальной скульптуры; сейчас хочу подчеркнуть, что речь идет здесь только о **мере того и другого в их взаимоотношениях**, потому что единство этих «по-



## ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ИСКУССТВЕ КАК ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ НАУКИ (1975)

---

### 1.

Изучению проблемы, обозначенной в названии настоящей статьи, посвящена огромная разноязычная литература. В подавляющем большинстве работы эти имеют, однако, конкретный искусствоведческий характер: они рассматривают особенности отражения пространственных или (а иногда и «и») временных отношений в том или ином художественном произведении, в творчестве того или иного художника, в том или ином виде искусства, на том или ином этапе его развития. Нередко ученые прибегают к сопоставлению и противопоставлению пространственно-временных параметров разных видов искусства во имя более рельефного их описания в том виде, который непосредственно интересует исследователя. И лишь в самых редких случаях проблема эта ставится применительно ко всему «миру искусств» как проблема общеэстетического масштаба<sup>1</sup>. А это приводит к тому, что при накопленном наукой огромном и крайне ценном материале частных наблюдений и характеристик неясными остаются по сей день общие и фундаментальные аспекты данной проблемы, исследование которых выходит за пределы компетенции каждой искусствоведческой дисциплины, оказываясь прямой задачей эстетической науки. Но эту задачу она решала до сих пор не слишком активно и не слишком успешно, и в результате дискуссионными остаются поныне элементарные положения — скажем, правомерность, необходимость и плодотворность деления видов искусства на пространственные, временные и пространственно-временные. На протяжении трех последних столетий это деление многократно выдвигалось теоретиками и многократно оспаривалось, и советские ученые весьма еще далеки от единодушного решения данного вопроса<sup>2</sup>.

Работая в течение многих лет над изучением законов внутренней организации «мира искусств», автор этих строк пришел к выводу, что очень часто споры и недоразумения в данном разделе эстетической науки объясняются неразличением или незаметным отождествлением разных аспектов проблемы «простран-

---

<sup>1</sup> Один из немногих примеров такого рода — кандидатская диссертация С. А. Бабушкина «Пространство и время художественного образа», защищенная в 1971 г. в Ленинградском университете. В этой работе собрана обширная — хотя, разумеется, не исчерпывающая — библиография проблемы на основных европейских языках.

<sup>2</sup> См. историографический очерк в монографии: *Каган М. С. Морфология искусства*. Л.—М.: Искусство, 1972.





- 3) оно реализует себя в произведениях, бытие которых процессуально и абстрагировано от какой-либо пространственной локализации, — таковы произведения словесного и музыкального искусства.

Данный аспект проблемы был нами рассмотрен с достаточной обстоятельностью в упоминавшейся выше монографии «Морфология искусства», что позволяет нам в настоящей статье ограничиться самым кратким обобщением полученных выводов:

- 1) Выделение трех классов искусств — *пространственных, временных и пространственно-временных* — есть первый необходимый и неустрашимый шаг научной классификации видов искусства.
- 2) Внимательное изучение истории морфологического изучения искусства показало неосновательность всех аргументов, приводившихся противниками такого деления искусств. Аргументы эти основывались либо на уже отмеченном нами теоретически несостоятельном смешении *онтологического* аспекта проблемы с *гносеологическим* или *психологическим*, либо на идеалистическом и метафизическом представлении о том, будто сущность искусства чисто духовна и потому не существует никакой корреляции между нею и материальными носителями художественных образов. Диалектико-материалистическая концепция искусства исходит, напротив, из признания органической связи духовного и материального, психического и физического начал, — связи, которая ярче всего раскрывается в специфическом для искусства уникальном семиотическом феномене одноканальности добываемой и передаваемой им информации<sup>3</sup>. Если же художественное значение, поэтический смысл, эстетическая содержательность произведения искусства не могут быть отделены от несущей их материальной формы и переложены в другую форму, перекодированы, то следует категорически отвергнуть представление о чистой духовности художественной деятельности и, следовательно, о неправомочности деления искусств по свойствам материальной стороны художественного творчества.

3) Анализ закономерностей историко-художественного процесса позволил обнаружить крайне важную в интересующем нас сейчас плане закономерность — совпадение результатов изложенного выше *логического* анализа деления искусств с результатами *исторического* анализа процесса дифференциации начальных синкретических форм художественной деятельности. Этот последний показал, что у истоков художественного развития человечества искусство выступало двумя относительно самостоятельными комплексами,

---

<sup>3</sup> «Таким образом, эстетическая информация неразрывно связана с каналом, по которому она передается, она существенно изменяется при переходе от одного канала к другому: симфония не может “заменить”, мультипликационный фильм, они различны по своей сущности. Следовательно, эстетическую информацию невозможно перевести, ее можно только приблизительно переложить средствами другого искусства» (*Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир, 1966. С. 204). См. также: *Каган М. С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1971. С. 345–347, 483–485.

один из которых можно назвать *мусическим* искусством, а другой — искусством *пластическим*. К первому относились все способы творчества, материалы которых человек находил в себе самом, — в жесте, звучании своего голоса, в речи; ко второму — те способы творчества, в которых использовались внешние человеку материалы, найденные в природе (камень, дерево, кость, глина, естественные красители и т.п.) или полученные в процессе материального производства (металлы, ткани, керамические материалы, искусственные красители и т.п.). Синкретическое пластическое искусство древности объединяло, таким образом, элементы живописи, графики, скульптуры, архитектуры, прикладного искусства, т.е. всех тех искусств, которые мы называем сейчас пространственными; мусическое искусство включало, по А. Н. Веселовскому, четыре компонента: «песня — сказ — действие — пляска»<sup>4</sup>, т.е. имело в целом пространственно-временной характер. В дальнейшем же словесно-музыкальные его элементы отделились, в силу ряда причин, от актерски-хореографических, и уже греки именуют эти продукты распада мусического синкретизма «лирикой» и «орхестикой»; последняя сохранила пространственно-временную структуру материнского мусического искусства, а первая, оторвавшись от связи с жестом, с пластикой, приобрела чисто временной характер и заняла в мире искусств позицию, симметричную по отношению к искусствам чисто пространственным.

Дальнейший ход художественного развития человечества привел, с одной стороны, к внутренней дифференциации и лирики, и орхестики, и пластических искусств, а с другой — к возникновению целого ряда синтетических художественных образований; однако оба эти процесса, равно как и рождение новых видов искусства, не затрагивали принципиальных различий между тремя исторически образовавшимися классами искусств и не привели к появлению какого-либо четвертого или пятого.

Такое совпадение выводов логического и исторического анализов нужно расценить как весьма весомое подтверждение их правильности. Впрочем, признание справедливости онтологического принципа деления искусств ничего еще не говорит о его значении: ведь это деление может быть хотя и верным, но банальным, ничего не дающим для понимания глубинных различий между искусствами. Каково же действительное его значение? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно прежде раскрыть другие аспекты проблемы «пространство и время в искусстве».

### 3.

Второй аспект рассматриваемой нами проблемы — *гносеологический* или — точнее — *художественно-гносеологический*. Речь идет здесь, с одной стороны, об отражении искусством, как особым способом познания реального мира, его пространственных и временных отношений, а с другой — об отражении этих отношений в соответствии со спецификой художественного освоения мира. Именно в

---

<sup>4</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 328.



этом смысле часто говорят о «художественном пространстве» и о «художественном времени»<sup>5</sup>.

В общей характеристике художественного пространства и времени следующие моменты представляются нам наиболее важными:

- 1) Художественное пространство и время идеальны и иллюзорны. Они свойственны не реальному миру и не самим произведениям искусства как элементам реальности, а тем образным моделям действительности, которые создаются в произведениях искусства. Поэтому художественное пространство и время зависят, с одной стороны, от объективных свойств реального пространственно-временного континуума и прежде всего от неразрывности в нем пространства и времени, а с другой — от цепи субъективных факторов: от исторической изменчивости общественного и, в частности, художественного сознания — например, при переходе от средневековья к Возрождению или от Возрождения к XVII в.<sup>6</sup>; от установок творческого метода каждого художественного направления — барокко и классицизма, реализма и романтизма, импрессионизма и экспрессионизма, неореализма и сюрреализма<sup>7</sup>; от идеологических, психологических и гносеологических позиций художника, — скажем, Р.Роллана, М.Пруста, Ф.Кафки; наконец, от конкретной задачи, которую один и тот же художник ставит в разных произведениях, — например, А.С.Пушкин в повестях и в сказках или П.Пикассо в «Девочке на шаре» и в «Гернике».
- 2) Будучи отраженными, а не реальными, художественное пространство и время приобретают относительную самостоятельность от реальных пространственно-временных характеристик произведения искусства. В силу этого произведения пространственных искусств могут заключать в себе и образ времени, если это нужно для решения определенной художественной задачи, а произведения временных искусств — образ пространства. Наличие или отсутствие таких образов, а также конкретная их трактовка, зависят от серии факторов, обозначенных в пункте первом. Как правило же, в каждом произведении любого вида искусства присутствует более или менее развитый образ пространства-времени, ибо целью искусства является моделирование мира в его целостности, т.е. в единстве его пространственных и временных координат.
- 3) Художественное пространство-время характеризует созданный в произведении искусства мир образов и потому само имеет образный характер. Это значит, что трактовка пространства и времени в искусстве имеет и *изобразительный*, и *выразительный* смыслы. Так, трактовка пространства и времени в картинах мастеров Возрождения и XVII в. выявляет ряд объек-

---

<sup>5</sup> Ср., например, формулирование темы симпозиума, предшествовавшего изданию настоящей книги.

<sup>6</sup> Как меняется свойственная каждой эпохе структура восприятия пространства и времени, показано в глубокой работе: Giedion S. Space, Time and Architecture. Cambridge, 1963.

<sup>7</sup> Этой проблематике посвящена обширнейшая литература, начиная с работ Г.Вельфлина.



*Времени как таковом* (не зря И. Ф. Стравинский сказал однажды, что музыка «упорядочивает отношения между человеком и временем»).

При всей специфичности художественного времени и пространства они оказываются, однако, непосредственно зависимыми от онтологических параметров произведений искусства. Суть проблемы заключается в том, что эти последние определяют пределы возможностей той или иной трактовки художественного пространства и времени.

Эту зависимость впервые обнаружил и превосходно сформулировал Г.-Э. Лессинг в своем знаменитом «Лаокооне». Изобразительные искусства и поэзия, показал он здесь, могут изображать и тела, и действия, т. е. и пространственные, и временные отношения, однако эти возможности реализуются по-разному: пространственные искусства способны изображать тела *непосредственно*, а действия — лишь *опосредованно*, благодаря изображению тела в каком-то моменте движения; искусства временные, напротив, способны *непосредственно* изображать действия, а *опосредованно* — тела<sup>8</sup>.

Это положение является глубоким, тонким и истинно диалектическим определением существа дела, и ему можно придать расширительный смысл, поскольку оно справедливо не только для тех искусств, о которых говорил в своем трактате Лессинг, но и для всех остальных. Ибо во всех случаях пространственная (или временная) структура самого произведения искусства открывает возможности адекватного моделирования пространственных же (или временных) отношений в создаваемой в данном произведении системе образов; что же касается другой координаты пространственно-временного континуума мира образов (т. е. времени в пространственных искусствах и пространства во временных), то она способна получать лишь косвенную и неадекватную художественную трактовку. Таков общий закон «художественной семиотики»: длительность может быть передана адекватно лишь длящимся, а протяженность — протяженным, и только ассоциативные способности воображения позволяют передавать длительность с помощью протяженного, а протяженность — с помощью длящегося.

Но тем самым перед художественным творчеством открываются два пути, — и они, действительно, прослеживаются на протяжении всей истории искусства. Один из них — более или менее решительный отказ от воспроизведения тех отношений, которые не могут быть переданы данным видом искусства адекватно: так, живопись и скульптура периодически стремились к максимальной статичности создаваемых образов, к их полному отключению от передачи изменчивого, текущего, динамичного (по этому пути шли, например, древнегреческая скульптура, раннехристианская живопись, многие художники XX в.); так, литература и музыка отказывались подчас от какой-либо изобразительности, от зримой наглядности образов (особенно последовательно установка эта проводится в ряде модернистских течений). Противоположный путь ведет каждый вид искусства к преодолению его ограниченности в передаче пространственных либо временных отношений и к поискам средств, приемов, способов восполнения этой ограниченности: так,

---

<sup>8</sup> Г.-Э. Лессинг. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., ГИХЛ, 1957. С. 187—188.



длительность и реализуется в смене накладывающихся друг на друга впечатлений и переживаний. Но это лишь внешний план художественного восприятия. Внимательный анализ обнаруживает мерцающий в глубинах восприятия второй план: здесь пространственно-временные параметры имеют уже не онтологический, а художественно-гносеологический характер. Так, за два-три часа реального времени восприятия спектакля или фильма зритель способен прожить вместе с персонажем дни, месяцы, годы и, оставаясь в одной точке реального пространства зрительного зала, может свободно перемещаться в условном художественном пространстве вместе с глазом драматурга или с объективом киноаппарата.

То, что психологический аспект проблемы «пространство и время в искусстве» обнаруживает сопряжение онтологического и гносеологического ее аспектов, не должно вызывать удивления, так как диалектика художественного восприятия именно в том и состоит, что оно должно держать в поле зрения одновременно и реальную пространственно-временную структуру картины, симфонии, фильма, и радикально от нее отличную структуру художественного времени и пространства. Скажем точнее: важнейшая эстетическая особенность восприятия искусства состоит в умении понимать и оценивать само сопряжение этих двух структур, превращение первой во вторую и возвращение от второй к первой, — так эстетически квалифицированное восприятие «Сикстинской мадонны» соотносит реальную двухмерность плоскости холста с тем, как Рафаэль разрушает ее глубинной трактовкой пространства, объемной лепкой фигур, иллюзорной передачей их движения; так эстетически квалифицированное восприятие Четырнадцатой симфонии Д. Д. Шостаковича соотносит реальное течение времени, в котором разворачивается ее звуковая ткань, с вырастающим из нее эсхатологическим образом Времени, которым измеряется неумолимое приближение Смерти.

Приведенные примеры проясняют ту крайне важную для нашей темы мысль, что амбивалентность психологически-эстетического пространства и времени есть закономерный результат совмещения соответствующих характеристик физической «телесности» искусства и его художественно-образной духовности<sup>9</sup>.

Такой вывод означает, что пространственно-временные параметры восприятия произведений каждого вида искусства непосредственно зависят и от пространственно-временных особенностей его материального бытия, и от пространственно-временной структуры создаваемой в нем образной ткани.

---

<sup>9</sup> Выявляя эту закономерность в анализе восприятия памятников скульптуры, Н. Гартман очень хорошо писал: «Лишь постольку, поскольку движение, жизнь, ирреальное пространство <...> является в молчаливо-каменной форме материи <...> мы можем назвать ее пластическую форму художественным произведением. Основываясь на этом явлении, мы смотрим на произведения пластики, стоим сосредоточенными и потрясенными перед ними, погруженными в являющийся мир. И опять-таки лишь постольку, поскольку мы сохраняем, погрузившись в этот мир, ясное сознание переднего плана, каменной формы как таковой и вместе с ней переживаем явление таким, каким оно есть, как чистое явление, лишь постольку мы являемся эстетически созерцающими. И лишь постольку мы являемся таковыми, эстетический предмет существует для нас как целый» (см.: *Гартман Н. Эстетика*. М.: ИЛ, 1958. С. 144–145).





из фойе, с улицы или даже из своей квартиры, если концертная программа транслируется по радио. Своеобразно решается данная проблема и применительно к восприятию произведений пространственно-временных искусств: будучи пространственными, они диктуют соответственно такое пространственное положение зрителя, которое обеспечило бы ему возможность хорошего созерцания спектакля или фильма; будучи временными, они детерминируют время восприятия произведений, причем делают это с такой предельной жесткостью, которая исключает отмеченные выше возможности, предоставляемые чтением книг или нотных записей.

Что касается детерминации пространственно-временных характеристик «второго плана» художественного восприятия, то они обусловлены соответствующими параметрами художественного пространства и времени (которые, как мы помним, в свою очередь зависят от характера материальной базы разных классов искусств). Поскольку пространственные и временные искусства по-разному отражают реальные пространственные и временные отношения, постольку и восприятие создаваемых ими образов пространства и времени оказывается неодинаковым. Восприятие картины складывается из прямого созерцания изображаемого в ней пространства, изображаемое же в ней время зритель может лишь представить в своем воображении, а не непосредственно ощутить. Когда же мы слушаем симфонию, то непосредственно чувственно воспринимаем течение времени, а пространственные образы могут рождаться только в нашем воображении.

Не является ли, однако, исключением из этого правила литература: ведь слово вообще доступно лишь восприятию воображения, а не чувств? Нет, не является, ибо существует глубокое внутреннее различие в характере восприятия образов пространства и образов времени в литературе. Оно станет ясным, если мы обратим внимание на роль ритма в передаче течения времени, особенно значительную и особенно заметную в поэзии, менее явную, но также весьма существенную в художественной прозе. Не вдаваясь сейчас в обсуждение сложной и еще слабо изученной проблемы ритма, отметим лишь два момента: во-первых, прямую связь ритма с течением и измерением времени; во-вторых, чувственный характер воздействия ритма на человека, — не случайно мы говорим обычно о чувстве ритма, фиксируя тем самым наличие у нас этого специфического механизма чувственного восприятия.

Этим-то замечательным средством создания образа времени литература владеет в такой же мере, как и музыка, тогда как аналогичных средств создания пространственных образов и их внедрения в читательское сознание литература не имеет, оставаясь вынужденной пользоваться для этих целей общими ассоциативными механизмами воображения.

Обращаясь, наконец, к пространственно-временным искусствам, мы снова сталкиваемся со специфической психологической ситуацией, так как континуальное единство пространства и времени, характерное для образов хореографического, сценического, кинематографического, телевизионного искусств, включает одновременно все органы чувственного восприятия зрителя — зрение и слух, чувство



*Р*АЗДЕЛ II.

---

СЕ ЧЕЛОВЕК

---



*все эти вопросы, искусство становилось самосознанием культуры, в ней укорененным и из ее духовных недр получающим свое понимание человека и мира, постольку осмысление истории художественно-образного человекознания оказывается проблемой историко-культурной и должно рассматриваться в историко-культурном контексте.*

*Более обстоятельно данные методологические установки будут изложены и обоснованы в двух вводных главах, проблематика которых делает их восприятие более сложным, чем всего последующего текста, однако они представлялись автору необходимыми, чтобы подвести прочный теоретический фундамент под дальнейшее рассмотрение конкретных произведений искусства. Что же касается этого краткого предуведомления, то оно должно позволить возможному и желанному читателю решить, отвечает ли его интересам исследование такого рода. Разумеется, признание правомерности и эвристической ценности самого трансдисциплинарного подхода к рассматриваемой здесь проблеме не предрешает того, хорошо ли он реализован в данном сочинении, но судить об этом сможет лишь тот, кто прочтет саму книгу, автор же будет благодарен всем, кто захочет высказать ему свои соображения на сей счет, свои замечания и пожелания.*

*А сейчас он пользуется возможностью высказать свою глубокую признательность Р. П. Клишаровой и С. П. Хваль, которым он обязан замыслом настоящей книги, и обеспечившему реализацию этого замысла замечательному коллективу издательства «Петрополис», возглавляемого Еленой Геннадьевной Павловой; особую благодарность он должен выразить Галине Владимировне Шевчук, осуществлявшей сложный компьютерный набор и макетирование книги, проявляя при этом необыкновенное внимание к пожеланиям автора, дружелюбие и редкое терпение в ходе работы с ним над редактированием текста и неоднократной переделкой макета из-за необходимости сопряжения с текстом сопровождающих его иллюстраций. Моя искренняя признательность Марии Александровне Зубко за самоотверженный труд над иллюстративной частью книги.*

*Неизменную благодарность выражаю первому читателю и самому строгому редактору всех моих рукописей — Юлии Освальдовне Казан.*



Позволяя по-разному трактовать амбивалентность человеческого характера, библейская мифология выявляет присущие человеку противоположные качества — добро и зло, благородство и подлость и т. п. в широком спектре оппозиций: *Авель — Каин; непорочная дева Мария — блудница Мария Магдалина; Иоанн Креститель — предатель Иуда*; наконец, в исходном противопоставлении *Бог — Дьявол*... Но и все другие мифологии имели в центре своем оппозиции *Благого и Злого*, и если качества эти приписывались природным стихиям, животным, духам, богам, то по сути дела речь всегда шла о *Человеке* — потому что стихии эти, звери, духи и боги были ведь не чем иным, как *метафорами Человека*.

Великий немецкий философ И. Кант сказал однажды: «Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением... — *это звездное небо надо мной и моральный закон во мне*». Действительно, на протяжении всей истории культуры, с первых ее шагов и по сию пору и, видимо, в обозримом будущем, человеческая мысль живет поисками ответа на эти два, главные для нее, вопроса: «Что есть мир, в котором живет человек?» и «Что есть человек в его собственном бытии и в его отношении к миру?» Вопросы эти, столь четко сформулированные, укоренены в человеческой психике, поскольку в историческом процессе ее развития она обрела способность вырабатывать недоступные животным и ненужные им плоды: *сознание* и *самосознание*. Ибо подчинение животного законам биологического существования выражается в том, что оно не выделяет себя из природы и не нуждается поэтому в осмыслении своего отличия от среды обитания и своего к ней отношения, человек же в длительном процессе антропогенеза вырвался из-под абсолютной власти над ним законов природы, постепенно и все более последовательно становясь в своей практической, а потому и духовной, деятельности *природно-сверхприродным* существом, в жизни которого природные основы его бытия так или иначе сопрягаются с новыми, неизвестными природе, социальными и культурными детерминантами; к их числу относится и необходимость сознательного, а уже не инстинктивного, управления своим поведением, что и предполагает поиск ответов на поставленные выше вопросы.

Поиск этот протекал безостановочно и, видимо, никогда не прекратится, потому что в отличие от всех видов животных, почти не изменявшихся на протяжении миллионов лет, ибо каждый из них сформировался, приспособившись к среде своего обитания, Человек *непрерывно менялся* — и продолжает изменяться на наших глазах, и будет изменяться в дальнейшем — менялся физически и психически, менялся мировоззренчески и деятельностно, потому что он научился приспособливать среду к потребностям своего существования; тем самым на каждой ступеньке своего исторического бытия он был, остается таковым по сей день и всегда таковым будет, *незавершенным в своем развитии существом*, или, как говорит сегодня наука, *открытой системой*, и перспективы ее дальнейшего развития непредсказуемы. Потому самопознание Человека бесконечно, оно заполняет всю историю мировой культуры, которая не удовлетворяется ни одним из решений этой «загадки сфинкса», хотя предлагались они величайшими мыслителями-философами, художниками, учеными...





Вспомним в этой связи изумленное и восхищенное восклицание Г. Державина:

Я царь — я раб — я червь — я бог!

Этой *бесконечной сложностью, многогранностью, острой противоречивостью* содержания понятия «Человек» объясняется то, что словами «Ессе homo» могли назвать свои сочинения столь различные мыслители, как Ф. Ницше и Г. Федотов, и теми же словами названа настоящая книга, хотя она не имеет ничего общего с исповедальным сочинением немецкого философа и с публицистической статьей русского. Попытка проникнуть в тайну человеческого бытия делается здесь на материале истории изобразительного искусства, поскольку оно на своем языке и доступными ему средствами на протяжении нескольких десятков тысяч лет искало решение этой задачи.

### 1.

Дело в том, что искусство располагает такими познавательными возможностями, каких нет у теоретического дискурса, — во-первых, потому, что духовное содержание бытия человека не поддается, во всей его реальной полноте и целостности, научно-теоретическому познанию, методология которого исторически сложилась в процессе исследования материального мира, природы, тогда как искусство обладает необходимыми средствами для достижения иной цели — *познания жизни духа во всей ее реальной конкретности*, недоступной в этом своем экзистенциальном качестве аналитической мысли не только научной физиологии, но и психологической науке, не только методам социологии, но и этики. По справедливому замечанию М. Бахтина, предметом отвлеченной мысли является «человек *вообще*», тогда как «в самой живой переживаемой жизни существуем только Я, ты, он... и вообще те первичные реальности, которые пока еще не поддаются познанию (отвлеченному, обобщающему), а потому не замечаются им». Но именно их и «замечает» искусство, делая предметом своего познания то, как качества «человека вообще» преломляются особым образом в разных его психофизиологических и социокультурных модификациях, а затем и в *реальной уникальности* «я», «ты», «он». Потому-то великие образы искусства — Гамлет, Дон Кихот, Обломов — содержат такое богатство *конкретных знаний о человеке*, которого нет в абстрагировавших их квинтэссенцию понятиях «гамлетизм», «донкихотство», «обломовщина»...

Во-вторых, особенность теоретического знания и в науках, и в философии состоит в том, что оно схватывает, выявляет и фиксирует *общее, инвариантное, сущностное*, абстрагируясь от *единичного, вариативного, индивидуально-своеобразного*; для наук о природе это не только не является недостатком, но, напротив, составляет их силу, объясняет их познавательное могущество, ибо позволяет им раскрывать законы, управляющие жизнью материального мира, и



им — история искусства свидетельствует, что оно по-разному трактовало свое отношение к действительности. Но уж если принять метафору «зеркала», то только с эпитетом «*волшебное*» — что и сделано в разъясняющем подзаголовке названия настоящей книги, — ибо с тем, что в нем отражается, происходят поистине волшебные превращения: живое человеческое тело становится деревянным, мраморным, бронзовым; звучащее бытие — безмолвным, немым; непрерывно движущееся — неподвижным, застывшим на века,.. но при этом оно заставляет нас воспринимать кусок камня как живую, трепещущую плоть, молчащее — как издающее стон или вопль боли, статичное — как стремительно движущееся, фрагментарное — как целостное... В поэтическом мифе о Пигмалионе и Галатее, рассказавшем о скульпторе, который оживил высеченную им статую прекрасной женщины, это волшебство искусства было описано как реально произошедшее чудо, в которое наши далекие предки верили, мы же — вместе, например, с Б. Шоу — прочитываем этот миф как своего рода притчу...

Специфика искусства многократно и, казалось бы, исчерпывающе описана теоретиками, и в работах автора этих строк данная проблема освещалась не один раз, однако необычные исследовательские задачи настоящей книги раскрывают новый аспект возможностей и функций художественного творчества в познании человека: ведь если науки о природе, начиная с физики и кончая биологией, могут экспериментально проверять выдвигаемые теоретиками гипотезы, то гуманитарным наукам и практикам (социологической, педагогической, психологической, медицинской) подобный способ проверки истинности их концептуальных построений недоступен — экспериментировать с живыми людьми запрещает нравственность, а с предками, жизнь которых изучают историки, уже невозможно, даже если бы и хотелось, — не зря правилом исторической науки является недопустимость сослагательного наклонения (т. е. постановки вопроса: «А что было бы, если бы...»). Между тем искусство, созидающее «художественную реальность», превращает ее, так сказать, в *сплошное сослагательное наклонение*! В самом деле, все, что в этом «волшебном зеркале» происходит, есть сплошное «если бы» — говоря режиссерским языком К. Станиславского, поведение образа «в предлагаемых обстоятельствах»; но ведь то, что они *предлагаются* драматургом, режиссером и самим актером, позволяет *и изменять* как эти обстоятельства, так и поведение в них персонажа — для этого, в частности, нужен репетиционный процесс, но это происходит и на самом спектакле благодаря импровизационному потенциалу творчества актера, который в каждом представлении что-то изменяет в исполнении одной и той же роли, отчасти невольно, отчасти сознательно *экспериментируя* — в точном смысле этого слова — с характером и поведением своего героя.

В изобразительном искусстве происходит нечто подобное — ведь процесс работы художника над картиной или скульптурой есть *именно экспериментирование с создаваемыми образами*, которые более или менее существенно меняются по своему психологическому состоянию, по его жестомимическому выражению, по форме поведения, вплоть до того, что одни персонажи могут вообще исчезать





Портреты  
Александра Македонского. IV в. до н. э.

Другой пример, доступный нашему зрителю не по фотоиллюстрациям, — четыре памятника Петру Великому, стоящие в Петербурге: созданный Б. Растрелли конный монумент, прославляющий императора-полководца; «Медный всадник» Э. Фальконе — М. Колло, увековечивший исторического деятеля, «вздернувшего на дыбы» Россию; достоверно-бытовой образ Петра-плотника в жанровой композиции Л. Бернштама и гротескная фигура сидящего в кресле великана с птичьей головкой и руками насекомого, которой М. Шемякин отомстил создателю изгнавшего его города. Вот еще один образ Петра, созданный М. Антокольским тоже для Петербурга, но поставленный в Таганроге, в котором скульптор хотел в реальном обличье царя — в мундире офицера любимого им Преображенского полка — воплотить черты величественного военного деятеля русской истории.



Б. РАСТРЕЛЛИ  
Памятник Петру Великому.  
1720–1724



Э. ФАЛЬКОНЕ, М. КОЛЛО  
Медный всадник.  
1765–1782



М. АНТОКОЛЬСКИЙ  
Петр I. 1872



Л. БЕРНШТАМ  
Петр-плотник. 1909



М. ШЕМЯКИН  
Петр I. 1991



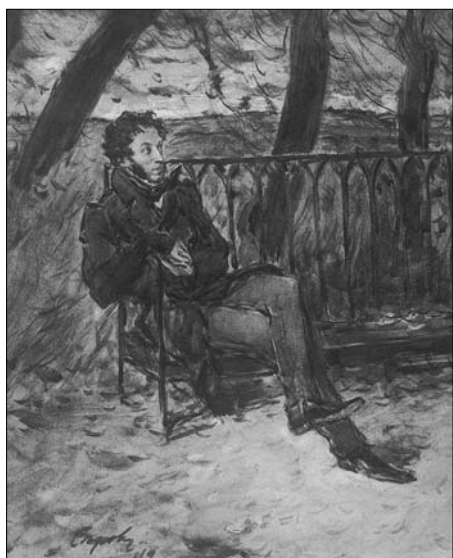
Более тонкие различия мы ощущаем, сравнивая два знаменитых портрета А. Пушкина, написанные О. Кипренским и В. Тропининым, — романтически-поэтический и интимно-лирический, свидетельствующие о том, что художники



О. КИПРЕНСКИЙ  
Портрет А. Пушкина. 1827



В. ТРОПИНИН  
Портрет А. Пушкина. 1827



В. СЕРОВ  
Пушкин в Михайловском.  
1899



Н. УЛЬЯНОВ  
А. Пушкин с женой  
на придворном балу перед  
зеркалом. 1937





блюдал, как поэт будет на них реагировать, и показал нам эту реакцию — ту самую, которая привела Пушкина к гибели...

Даже художник, изображающий несколько раз одну и ту же модель, создает *разные ее образы*, подчас мало похожие друг на друга, — так каждый из многочисленных автопортретов Рембрандта (см. главу 6) был *художественно-аналитическим экспериментом автора над самим собой*.

Эта возможность — и гарантируемое культурой уникальное право! — искусства экспериментально изучать человека были реализованы в XX веке в не знающей уже никаких границ деформации его физического облика ради выявления концептуальной схемы художника: так живописцы и скульпторы стали производить немислимые в медицинской практике «хирургические операции» на теле своих моделей, подобно тем, что делали П. Пикассо и его последователи; оказывается, то, что в действительности является преступлением, *возможно в искусстве!* Как бы ни расценивать подобные художественные эксперименты модернистов с эстетической точки зрения, существенно, что превращение жизненной реальности в искусственную, *художественную реальность* может происходить в любой конкретной форме, какую этот «экспериментатор» счел оптимальной для проверки истинности своего замысла.

Особенность художественного воссоздания человека и мира состоит в том, что, познавая и оценивая реальность, искусство в то же время *проектирует воображаемое бытие*, т. е. не только показывает нам, каков человек *реально*, но и повествует о том, *каким мы хотим и каким не хотим его видеть*. Оно делает это благодаря тому, что создает в своих творениях новую, *художественную реальность* — иллюзорную, но переживаемую и осмысляемую нами так же, как мы переживаем и осмысляем реальность подлинную. Тем самым искусство оказывается ценным не только тем, что безгранично расширяет экзистенциальный опыт человека (это его значение обстоятельно рассмотрено в моей книге «Эстетика как философская наука»), но и тем, *что дает науке и философии дополнительный конкретный материал для теоретических выводов и обобщений* — сошлюсь хотя бы на глубокие исследования В. Днепровым романов Ф. Достоевского и Л. Толстого как великих образцов «художественного человековедения».



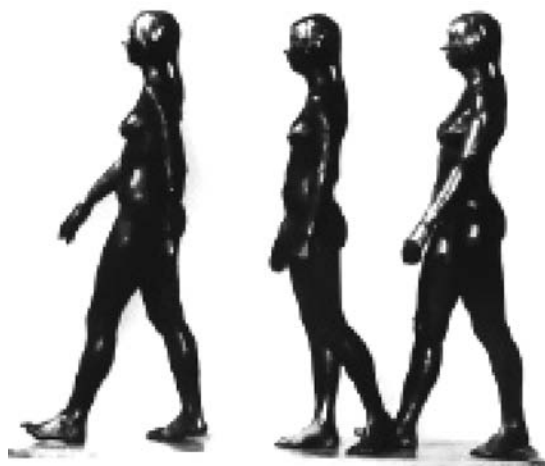
П. ПИКАССО.  
Женщина, которая плачет.  
1937



антропологическому, идет обратным путем — *от анализа художественных моделей человека к осмыслению истории формирования, развития и деформирования их действительного прообраза*; тем самым специфически искусствоведческие интересы, которые я высоко ценю и которыми сам руководствовался в ряде предшествующих работ (об этом читатель может судить по сборнику моих статей «Искусствознание и художественная критика», изданному недавно), подчинились здесь *общим интересам гуманитарной мысли — познанию реального человека*. Отсюда и название этой книги — «*Се человек...*», искусство же рассматривается в ней как способ его художественно-образного «моделирования», говоря современным научным языком, т.е. как создание «искусственных людей», общение с которыми позволяет глубже, тоньше, вернее познать сущность реального человека, а значит, и самих себя, и познать не в тех отвлеченных категориях, в каких это делают наука и философия, а в переживании встреч с нашими художественными «двойниками», в осмыслении их психологии и поведения, в мысленных с ними диалогах.

Соответственно выкристаллизовывались специфические методологические принципы предпринятого исследования. Оно опиралось на две искусствоведческие концепции — «историю искусства как историю духа» М. Дворжака и «иконологию» Э. Панофского; это объясняется тем, что познание и осмысление человека искусством в ходе его эволюции обусловлено *целостным развитием духовной жизни человечества* — его «*Geistesgeschichte*», по терминологии М. Дворжака, восходящей к гегелевской, а выявление действительного содержания заключенных в произведениях искусства антропологических концепций требует применения *иконологического метода* исследования; но если основной акцент ставился иконологией на изучение сюжетов произведений и потому этот метод оказывался особенно эффективным в анализе иносказательных образных структур — аллегорий и символов, то в настоящей книге непосредственным предметом анализа является так или иначе понимаемые художниками *сущность человека, содержание и строение его духовного мира*, которое и определяет его сюжетное поведение, и в нем проявляется. Поскольку же это духовно-человеческое содержание произведения изобразительного искусства неопределенно-многозначно — как точно сформулировал это А. Хаузер в своей, к сожалению еще не переведенной у нас, «Философии истории искусства», «богатство значений художественного произведения растет в ходе общественного развития, и произведение это становится тем более сложным и многозначным, чем оно старше», — постольку его глубокое «прочтение» оказывается в каждом случае *герменевтической процедурой*, включающей неизвестные восприятию теоретических — научных и философских — текстов психологические акции: *эмпатическое «перенесение»* зрителя в предстающую перед ним «художественную реальность», возникающее благодаря этому *сопереживание*, которое перерастает в *понимание* этого произведения. Нельзя поэтому не согласиться со швейцарским искусствоведом О. Бэчманном, что в искусствознании необходим «переход от иконологии к герменевтике».





Р. А. МИЛЛЕРС.

Мэри: положение движения. 1964

ков тысяч лет знаний о нем, о его бытии, деятельности, отношениях с себе подобными, с природой и с создаваемым им самим миром вещей — второй «природой».

Возможности эти, многократно описанные самими художниками и теоретиками, начиная с Леонардо да Винчи и Г. Э. Лессинга, определяются, так сказать, «негативными особенностями» изобразительных искусств — тем, что они являются *чисто пластическими*, т.е. лишены словесных и звукоинтонационных средств выражения духовного мира человека, и тем, что они *статичны* по способу воплощения создаваемых ими образов, так как не располагают доступными литературе, музыке, танцу, театру, кино- и телеискусству средствами воспроизведения жизненных процессов в их реальной временной динамике. Правда, изобразительные искусства время от времени пытались преодолеть эту свою «природную» ограниченность — например, распространенным в средневековье и в эпоху Возрождения изображением на одной иконе, в окружающих центральный образ клеймах разных эпизодов единого мифологического действия; интересный пример такого рода — два не зависящих одно от другого, но композиционно идентичных решения одной темы — библейской истории Адама и Евы: в иллюстрации братьев Лимбург к «Псалтыри» герцога Беррийского, созданной в начале XV века, и в карельском лубке начала XIX века в одно картинное поле включено несколько моментов библейского повествования; в наше время такой принцип построения изображения используется лишь в газетно-журнальных комиксах и в книжках для детей; впрочем, известны опыты создания движущихся абстрактных скульптур — «мобилей» — А. Колдера и самодвижущихся хитроумных механических конструкций Ж. Тенгели; другие своеобразные примеры — композиция американского скульптора Р. А. Миллерса, состоящая из трех фигур идущей женщины в разных моментах ее движения, и включение времени в новый вид



в *небытие*, сила, воспринимаемая людьми как причина трагизма их существования и подлежащая поэтому преодолению, хотя бы иллюзорному, мифологическому, религиозному, верой в вечную посмертную жизнь. Искусство же сумело достичь этой цели удивительным способом — изымая создаваемого им «двойника» конкретного человека из безжалостного и равнодушного к его социальному статусу тока времени, *чреватого смертью*: поначалу создавая портретную мумию, которая должна была обеспечить «переселение» покойника в неподвластный законам времени потусторонний мир, а в дальнейшем очистив художественно-образную портретную функцию подобного «двойника» от функции религиозно-мистической, что сделало портрет, а вместе с ним и всякое изображение жизни, *частицей духовного опыта бесконечной череды поколений* и тем самым *бессмертным в культурном смысле этого понятия*.

Другой аспект отличия изобразительного искусства от искусства слова и, тем более, музыки — *телесная материальность его образов*; лишая изображение человека доступного слову и звуку непосредственного представления жизни человеческого духа — на этом именно основании Г. Гегель поставил скульптуру и живопись ниже музыки и поэзии на исторической «лестнице» искусств, — это качество изобразительного творчества позволяет ему представлять недоступное музыке и поэзии *единство духовного и телесного, реально свойственное человеку*. Духовная жизнь не сводится ведь к тем процессам, которые могут быть вербализованы, но включает и такие, которые выразимы лишь телесными движениями; это и объясняет существование пантомимы и танца как самостоятельных искусств, содержание которых не может быть перекодировано на язык любого другого искусства. Но образ человека в скульптуре, рисунке, картине — это ведь и есть *пантомима*, только схваченная и остановленная в одном, наиболее экспрессивном, моменте пантомимического действия; взгляните на жест Марии Магдалины в потрясающем по силе выразительности Изенгеймском алтаре М. Грюневальда — могут ли найтись слова для описания переживания, о котором говорят эти извивающиеся скрещенные пальцы, или же на не менее выразительное, но противоположное по эмоциональному содержанию скрещение пальцев грациозных танцовщиц в аллегории «Весны» С. Боттичелли?.. Во всяком случае, каждый знает по собственному повседневному общению, что *язык мимики, взгляда, жеста* бывает в ряде случаев гораздо более информативным, чем словесная речь, — именно в тех случаях, когда передается не отвлеченная, абстрактная мысль, а мысль, эмоционально окрашенная, если не само переживание.

«Слова только мешают понимать друг друга», — сказал Лис Маленькому Принцу в мудрой сказке А. де Сент-Экзюпери. А за сто лет до него поэт, казалось бы в совершенстве владевший словом, воскликнул в отчаянии:

Как сердцу высказать себя?  
Другому как понять тебя?

И сам себе ответил в другом стихотворении:





целиком». Веком раньше Ш. Лебрен создал в художественно-педагогических целях исследование «О выражении страстей», представив в серии рисунков мимические выражения различных эмоциональных состояний человека; это, конечно, «арифметика» изобразительного искусства, «алгеброй» же его может послужить, например, «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, развернувшая широкий веер различных эмоциональных реакций апостолов на сообщение Христа: «Один из вас предаст меня...»

В свете сказанного можно понять справедливость пословицы: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». Роль зрения в человеческой жизни подтверждается наукой, которая установила, что около восьмидесяти процентов всей информации, которую мы получаем, является *зрительной*.

Вместе с тем история изобразительного искусства знает такие ситуации, в которых оно испытывает потребность в *словесном дополнении собственных вырази-*



Д. МООР.  
Плакат. 1920

В. ЛЕБЕДЕВ.  
Из иллюстраций  
к книге С. Маршака «Цирк».  
1925





вописцем, но есть и более глубокая причина бессилия пытающихся решить эту задачу искусствоведов — *отсутствие у словесного языка средств для адекватного представления наших душевных состояний и пластического, жестомимического выражения*. Приведу другой, в известном смысле противоположный, пример — портрет мужчины, философа, ироничного мудреца, к тому же скульптурный, а не живописный: как найти точные слова для описания этой улыбки — улыбки Вольтера — в известном нашему зрителю по эрмитажной экспозиции портрете Ж.-А. Гудона? Вот как попытался сделать это другой великий скульптор — О. Роден: «Какая удивительная вещь! Это воплощенная насмешка. Глаза несколько враскос, будто подстерегают противника. Острый нос напоминает лисицу: он весь извивается, пронюхивая всюду злоупотребления и повод к насмешке, он буквально трепещет. А рот — какое совершенство! С обеих сторон он окаймлен ироническими морщинками. Того и гляди, он отпустит какой-нибудь сарказм... А глаза! Я все опять к ним возвращаюсь. Они прозрачны, они светятся...»; но очевидно ведь, что это взволнованное выражение его впечатления от портрета не передает с желаемой точностью и полнотой духовное содержание образа — не передает просто потому, что *психологическая конкретность душевного состояния вообще недоступна слову...*



Ж.-А. ГУДОН.  
Вольтер. 1781



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.  
Портрет Моны Лизы  
(«Джоконда»). Около 1503

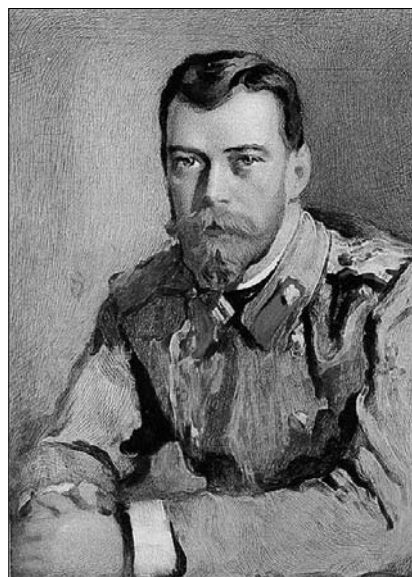


та духовной жизни человека не сводится к работе мышления, необходимыми культуре становятся все *невербальные искусства*, хотя на разных этапах ее истории каждое из них получает различный удельный вес и различную общественную ценность (применительно к музыке это было показано мной в книге «Музыка в мире искусств»). Роль искусств изобразительных состоит в этом отношении в том, что их пластический язык позволяет им не только улавливать и воспроизводить в нашей духовной жизни то, что недоступно слову, но и закреплять выраженное в зримом, стабильном, обращенном к длительному созерцанию и переживанию образе. Ибо я могу созерцать этот образ столько времени, сколько того требует мое душевное состояние, моя потребность общения с живописным или скульптурным «двойником» Вольтера или Струйской. Предельным выражением этой потребности явилось включение в быт портретов дорогих нам людей — в общественном быту в виде монументальных памятников на улицах и площадях города, портретов выдающихся политических деятелей в интерьерах общественных зданий, а в миниатюрной форме — на монетах и бумажных денежных знаках, на орденах, наградных камешах и памятных медалях, «портретов» мифологических героев в храмах, а в частном быту — в портретных миниатюрах, домашних иконах, в наше время в фотографиях, украшающих стены едва ли не каждого жилища.

Таким образом, изобразительное искусство, неспособное воссоздавать весь процесс развития личности или хотя бы фрагмент ее биографии, неспособное описывать ход мыслей и чувств изображаемого человека в портрете, как и в других жанрах, обладает уникальной способностью находить в бытии человека такие *состояния*, в которых раскрываются, непроизвольно и полно, его психология, его мироощущение, его душа, такие



Ф. РОКОТОВ.  
Портрет А. П. Струйской.  
1772



В. СЕРОВ.  
Портрет императора  
Николая II. 1904



мых интересных — созданная в 70-е годы XVIII века австрийским скульптором Ф. К. Мессершмидтом серия бюстов (в натуральную величину!), представлявших различные характерологические типы: «Дуралей», «Плут», «Старый зубоскал», «Злой как черт» и другие.

Без всякого преувеличения можно сказать, что искусство портрета на протяжении всей его многотысячелетней истории предвосхитило открытые наукой лишь в XX веке многие закономерности строения и функционирования человеческой психики — конфликты сознания и бессознательных импульсов, выявленные З. Фрейдом, границы человеческого самосознания, произвольность выражения в мимике и взгляде душевных состояний, внутреннюю идеологичность психической деятельности личности — вспомним изумленное восклицание римского папы: «Слишком правдиво!» перед портретом Веласкеса и не будем удивляться тому, что часто люди не узнают себя в своих портретах. Но и более того — именно искусство показывало в человеке то, чего наука постичь еще не может, а психоанализ учился постигать, лишь превращаясь в практическую терапевтическую деятельность, родственную деятельности художественной, — *многообразие конкретных форм проявления бессознательного, подсознательного, неосознаваемого в психической жизни и поведении личности*, т. е. именно то, что составляет привилегию художественно-образного познания человека, в частности и в особенности, его «портретного психоанализа» в изобразительных искусствах.

Уже эти предварительные соображения позволяют сделать важный общетеоретический вывод — определить *значение портрета как жанра изобразительного искусства, неизвестного другим видам художественного творчества, для познания глубинной сущности человека*. Оценивая все искусства по их способности познания духовной субстанции бытия, Г. Гегель видел в портрете высшее проявление этой способности живописи, которая в ходе своего исторического развития «доработалась до портрета» (в специальной главе будут прослежены и объяснены рождение этого жанра в искусстве древности, его последующая судьба на разных этапах истории искусства, закономерность появления и развитие таких его «поджанров», как *групповой портрет* и *автопортрет*).

Уже эти предварительные соображения позволяют сделать важный общетеоретический вывод — определить *значение портрета как жанра изобразительного искусства, неизвестного другим видам художественного творчества, для познания глубинной сущности человека*. Оценивая все искусства по их способности познания духовной субстанции бытия, Г. Гегель видел в портрете высшее проявление этой способности живописи, которая в ходе своего исторического развития «доработалась до портрета» (в специальной главе будут прослежены и объяснены рождение этого жанра в искусстве древности, его последующая судьба на разных этапах истории искусства, закономерность появления и развитие таких его «поджанров», как *групповой портрет* и *автопортрет*).

Сказанное нельзя, конечно, понимать в том смысле, будто портрет является «высшим» жанром живописи, а она — «высшим» видом искусства. Ни виды, ни



Ф. К. МЕССЕРШМИДТ. Дуралей.  
70-е годы XVIII в.





*художника*; это значит, что искусство несет нам о людях «двойную информацию» — знание о человеке, которого художник нам представляет и тем самым его познает, оценивает, осмысляет, и о самом художнике как человеке, который все это делает в соответствии со своими мировоззрением, характером, творческими установками. Так произведение искусства оказывается, независимо от его жанровой структуры и от того, сознает ли это и хочет ли этого его создатель, *автопортретом художника*. Вот почему, впервые увидев на музейной экспозиции пейзаж и не прочитав этикетку, мы сразу говорим себе: «Это Курбе» или «Это Мане», «Это Шишкин» или «Это Левитан», ибо «видим» в изображенном куске природы отсутствующего в нем физически, но присутствующего духовно, определенного художника и «прочитываем» его восприятие природы, его мироощущение, его национальную и историческую принадлежность, т. е. *целостную совокупность его человеческих качеств*. И то же самое относится к нашему восприятию натюрморта — в мире изображенных на холсте фруктов или вещей мы «видим» незримо присутствующего человека, все эти предметы отобравшего, так или иначе скомпоновавшего и живописно-пластически трактовавшего, что и отличает отношение к



П. ФЕДОТОВ. Сватовство майора. 1848



личность, — Аполлона, Будду, Иисуса Христа, апостола, святого... История мировой художественной культуры свидетельствует, что с тех пор, как человек освободился от поклонения животным, небесным светилам и природным стихиям, он обожествил самого себя в образе некоего небожителя и испытывал естественную потребность увидеть своего Отца и Господина, для чего нужно было представить его в зримой, непосредственно чувственно воспринимаемой и переживаемой форме — в живописной или скульптурной иконе; она и становилась *«портретом Бога»*. Так сплетались в росписи храмов, в скульптурном убранстве католических соборов, в православных иконах осмысление человеком своего действительного бытия и его метафорическое инобытие в образах идеального потустороннего мира; в результате через восприятие Мадонны с младенцем Христом люди познавали и оценивали *реальное материнство* как проявление духовного начала собственной жизни, через созерцание «Тайной вечери» они постигали свойственное *их собственному бытию* нравственное противостояние преданности и предательства, и переживание грехопадения Адама и Евы и убийства Каином брата его Авеля становилось для них актом самопознания. Эпоха Возрождения откровенно заявила: *Божественное — это всего-навсего идеально-человеческое*.

Но еще Аристотель писал в трактате «Политика»: «Подобно тому, как люди уподобляют вид богов своему виду, так точно они распространили это пред-



АНТОНИО КАНОВА.  
Амур и Психея. (1757-1822)  
Лувр. Париж



этом выяснится, что значение художественного и теоретического человекознания менялось в этом процессе, равно как и значение разных видов искусства в художественном постижении человеческого бытия.

Рассматривая историю художественного познания человека как отражение *истории самого человека*, прошедшего долгий путь от жителя пещер в каменном веке до современного его высокоцивилизованного состояния, явственно различаешь в этом многотысячелетнем процессе несколько стадий. Первая — *мифологическая* — была этапом перехода наших далеких предков от животного состояния к *социальному, культурному, самосознательному бытию* и соответственно лишь началом их выделения себя из природы; представление о своем единстве с окружающим миром — с животными, растениями, с землей и водой, с солнцем и звездным небом — было первым ответом на брезжившие в исторически зарождавшемся человеческом сознании вопросы: вспомним сложившиеся в мифах сказочные рассказы о взаимных превращениях человека и зверя, человека и дерева, и камня, и небесных светил или же воплощенные в пластических формах образы получеловека-полуживотного — сфинкса, кентавра, русалки... Закономерно, что это древнейшее мифологическое сознание имело *образную, а не понятийную структуру*, представляя собой, по уже приведенному определению К. Маркса, «бессознательно-художественный» способ освоения человеком действительности, т. е. *объективно-художественный*, ибо плоды его суть творения народной фантазии, а *субъективно* — для самого первобытного человека — так сказать, *документальный*, потому что мифы казались точным описанием высшей реальности. Поскольку же теоретический способ познания бытия ни в его научной форме, ни в философской еще не сложился, «бессознательно-художественный» — образный — способ решения этой задачи был единственным на данном этапе, а в нем изобразительно-пластический способ, безусловно, преобладал над словесно-поэтическим. Такая структура человекознания сохранялась и в древневосточных культурах — при мощном развитии скульптуры и стенной росписи здесь нет еще не только гуманитарных наук и философско-антропологического умозрения, но нет ни романа, ни повести, поэзия же остается способом описания мифа, бытия небожителей.

Второй этап истории самосознания человечества, начавшийся в культуре Древней Греции, отмечен выделением из синкретически-мифологического сознания двух сущностно различных и самостоятельных способов освоения реальности — *научно-теоретического* и *сознательно-художественного*. В интересующем нас отношении это привело к тому, что искусство, которое явилось плодом становившегося автономным художественно-образного способа освоения действительности, сохраняло свойственное мифологии воспроизведение *неразрывной связи человека и мира в целостной картине бытия*; вместе с тем здесь зародилась и все шире развивалась портретная скульптура, а абстрактно-логическое мышление аналитически выделило человека из природы, космоса, сделав его предметом не только художественного постижения, но и теоретического умозрения: ученик пифагорейцев скульптор Поликлет применил их математически-эстетические представления к анализу *телосложения человека*, а великий философ Сократ, ис-



А. Мальро, «не истолкователем мира, а его соперником». В конечном счете это вело к сведению *художественного творчества* к *чистому формотворчеству*, к своего рода *игре*. Ее смысл состоял, однако, не только в удовольствии, которое доставляет и она сама, и ощущение абсолютной власти над тем жизненным материалом, которому в реальности принадлежит власть над человеком, но и в эстетическом бунте против норм художественной жизни, господствующих в буржуазном обществе, — «*Пощечиной общественному вкусу*» называли это российские футуристы, а группа французских художников поименовала направление своего творчества бессмысленным словечком «*дада*», разъясняя не слишком понятливому зрителю, что «Дада ничего не обозначает», потому что имеет *тотально нигилистический* смысл: «Уничтожение прошлого — *дада*, уничтожение будущего — *дада*, уничтожение логики — *дада*», «...*дада* — анти-живопись, антискульптура, антилитература»... Так настала эпоха «*обесчеловечивания*» искусства (по известной формуле Х. Ортеги-и-Гассета, известной у нас в неадекватном переводе «*дегуманизация*») или «*смерти человека*» (по Ж. Эллюлю), последовавшей за «*смертью Бога*» (по Ф. Ницше). Логическим завершением этого эстетического герметизма стал абстракционизм, полностью вытеснивший из живописи и скульптуры врожденную им изобразительную способность. Но ведь и о самом художнике можно сказать: «Се человек», а это значит, что и его самовыражение оказывается самопознанием, раскрывающим перед нами особенности его духовного мира и времени, которое он представляет. Но об этом несколько позже.

Все же во второй половине нашего столетия искусство начало все более уверенно возвращаться к *изображению реальности* и, прежде всего, *человека* как главного «героя» художественно осмысляемого бытия. Процесс этот выражается в поисках представителями так называемого *Постмодернизма* различных форм сопряжения *Модернизма* и *Классики* (эти термины написаны с заглавных букв потому, что, как уже разъяснялось в моих книгах, посвященных философии культуры и эстетике, речь идет об *исторических типах культуры*, подобных *Возрождению* или *Просвещению*, а не о конкретных течениях искусства). Вместе с тем, сегодня все более активными и целенаправленными становятся поиски *связей философии с искусством и искусства с философией*, во имя восстановления былого и казавшегося безнадежно утраченным после исторического краха мифологического сознания целостного понимания человека, если уже не *синкретического*, как в древности, то *синтетического*, соединяющего так или иначе основные способы художественного и философского мышления, — например, в творчестве М. Булгакова и У. Эко, Ж.-П. Сартра и С. Беккета, Т. Абуладзе и А. Тарковского, Б. Пастернака и И. Бродского... Соединение это не означает, разумеется, возрождения мифологического сознания — как полагал Ф. Шеллинг — и не требует непременного слияния теоретического и художественного мышления в каждом творении человеческого духа — речь идет лишь о ширящемся и крепнущем сознании необходимости *взаимодополнительности* и *взаимоопосредования* обоих способов постижения сложнейшего явления в мире — *человеческой личности*. Задача эта





кальными модификациями бытия людей на Земле потенциального, глубинного исторического единства человечества. Между тем об этом единстве свидетельствует именно искусство и прежде всего искусство, особенно искусство изобразительное, поскольку оно говорит с нами на языке зримых природных форм, и потому языке действительно общечеловеческом, превосходящем своей космополитической общедоступностью не только национально-своеобразные словесные языки литературы, но даже языки музыки и танца, — это и позволяет нам в конце XX века воспринимать античную скульптуру и первобытную наскальную живопись так же органично, как воспринимаем мы современное отечественное искусство, невзирая на особенности воплощенных там чуждых нашему мировосприятию и часто непонятных форм мифологического сознания. Этой своей способностью беспрепятственно войти в наш духовный опыт альтамирский бизон и Венера Таврическая, «Блудный сын» Рембрандта и «Любительница абсента» П. Пикассо, пейзаж Ци Байши и натюрморт Ван-Гога доказывают, опровергая все умозрительные построения философов, социологов и культурологов, реальное единство человечества, несмотря на то, что его историческое существование выдвигало на поверхность бытия различия, противостояния, подчас смертельную борьбу одних групп людей с другими, которые иначе думают, чувствуют и живут, — иначе, чем «мы», чем наше племя, наш клан, наша раса, наша нация, наш класс, наши единоверцы, наше поколение, наш пол, а в конечном счете — иначе, чем «мое Я» — мое индивидуальное, уникально-неповторимое, самовлюбленно-нарциссическое художническое «Я» в культуре Модернизма...

Обращение к истории изобразительного искусства не ради традиционно-искусствоведческого описания эволюции свойственных ему форм художественного творчества, а с целью *историко-антропологического, историко-культурологического, историко-философского* рассмотрения развития художественного самопознания, самооценки, самоосмысления и самопроектирования Человека, утверждающего интуитивно ощущаемое им сущностное единство своего Рода, — такова конечная цель предлагаемого вниманию читателя исследования, в надежде помочь ему ощутить самого себя *частицей этого Рода*, ему принадлежащей и потому ответственной за его судьбу.



сознательно утверждающие абсурдность бытия и потому невозможность ни его художественного воссоздания, ни противопоставления ему какого-либо неабсурдного идеала.

Нужно, по-видимому, сразу же оговорить, что объективный историк не вправе считать одну из трех основных позиций художественного творчества эстетически более ценной, чем другие, ибо каждая имеет свои сильные и свои слабые стороны, в частности, свои человековедческие возможности и их пределы; к тому же удельный вес каждой в художественной культуре обусловлен объективными факторами, равно как и изменение их «весового» соотношения в истории искусства. Но если вся эта история была их непрерывным противостоянием, достигавшим в определенных ситуациях накала острейшего противоборства — барокко и классицизма в XVII веке, реализма и классицизма в XVIII–XIX веках, романтизма и классицизма, реализма и романтизма, экспрессионизма и импрессионизма в XIX веке и т. д., — то современный историк искусства и тем более историк культуры обязан подняться над этими конфликтами и стремиться выявить в каждом художественном направлении ту *человековедческую информацию*, которая имеет в нем наибольшую ценность, — скажем, в живописи В. Сурикова знание того, *что есть человек*, в живописи К. Брюллова — представление о том, *каким мог бы быть идеальный человек*, а в живописи М. Врубеля — *как относится к человеку* художник, как он *оценивает человека*.

Для полноты классификации — если следовать тетрарной логике Веды, которая, в отличие от бинарной римской логики, обосновавшей принцип *«исключенного третьего»* («или — или», и *«третьего не дано»*), утверждает: нечто может быть *или тем, или этим, или и тем и этим, или ни тем ни этим*, — придется признать возможность *четвертого типа образности*, который является *«ни тем ни этим»*, т. е. стремлением выразить такие духовные состояния, которые не могут быть воплощены в изображениях конкретных материальных предметов и явлений, требуя обращения к беспредметному языку, подобному языку музыки (об этом прямо писал В. Кандинский в своем трактате «О духовном в искусстве»). Сопоставление *«абстрактного экспрессионизма»* В. Кандинского с *«геометрическим абстракционизмом»* П. Мондриана позволяет увидеть, что в одном случае искусство представляет сущность человеческого мировосприятия в его неосознаваемой спонтанной эмоциональности, а в другом — в чисто рациональной силе конструктивного мышления. Сравнивая абстрактные композиции нескольких ярких представителей этого направления в современной живописи — петербуржца Н. Богомолова, киевлянки О. Петровой и болгарки Ю. Боевой — мы убедимся, что взгляд искушенного зрителя увидит в их картинах *своеобразные формы самопознания художника*, а тем самым и родственных ему по мироощущению больших групп людей: у Н. Богомолова это восходящее к колористическому строю русской иконы душевное состояние торжественного благоговения перед величием и красотой трансцендентности, у О. Петровой, напротив, ликующее ощущение красоты этого зримого и радостно переживаемого мира, богатство эротических переживаний — не случайно одну из своих персональных вы-





Виллендорфская  
Венера.  
Австрия.  
25–20 тысяч лет  
до н. э.



Бизон.  
Пещера Альтамиры.  
Испания. Эпоха  
Мадлен



Бегущие охотники или воины. Испания. Верхний палеолит

ход требовал подчеркнуть ее способность к продолжению рода и, по-видимому, положение главы матриархальной общины.

Социальная дифференциация общества привела к тому, что — как можно судить по искусству древневосточных рабовладельческих государств — различие социальных функций фараона и рядовых воинов, ремесленников, рабов, равно как и различие людей и богов, имело прямые стилистические последствия: боги, как *идеальные существа*, должны были изображаться так, чтобы было очевидно их отличие от людей, а потому тело божественного персонажа могло завершаться головой животного — птицы, крокодила, шакала — или, напротив, тело зверя соединялось с головой или торсом человека — как в сфинксе; такой художественный прием — в современном искусстве мы назвали бы его «*сюрреалистическим*» — был пережитком первобытного зооморфного тотемизма и сохранялся потому, что фантастическое соединение пластических элементов служило *знаком сверхъестественной природы богов* — ведь адекватной формой представления *сверх*-естественного и является *сюр*-реалистическое (впоследствии, в христианской иконографии, эту же функцию исполняли нимбы вокруг голов святых, обозначающие их *сверх*-естественную способность излучать солнечный свет, крылья у ангелов, копыта, хвосты и рога у чертей). Что же касается людей, то их изображения приобретали идеально-возвышенный характер в образах фараона — гигантском статичном изваянии некоего «сверхчеловека», с устремленным

в вечность взглядом и обобщенно-идеализированными формами, застывшего в изъятom из тока времени пребывании, — и были вполне реалистическими, когда изображались массы простых людей, исполняющих какие-то работы, жизненно-динамичных в их погруженности в поток времени. «Отклонения от канона, — отмечал Б. Раушенбах, — возникали тогда, когда изображалась трудовая деятельность человека — пахарь, ведущий плуг; арфист, перебирающий струны; матрос, взбирающийся по канату, и т. д.». Примечательно, что в данном случае терял свою силу жесткий иконографический канон распластывания на плоскости фигуры знатного лица, со сменой ракурса в рисунке плечевого пояса, торса, ног и анфасного рисунка глаз на лице, изображенном в профиль, — эта структура представляла эстетический идеал и потому имела строгую социальную локализацию. Неудивительно, что столь же канонично идеализированным было изображение фараона в его посмертной золотой маске, венчавшей мумию. И даже искусство Телль-эль Амарны, совершившее труднообъяснимый в тех условиях прорыв к реалистическому изображению высокородных героев — Эхнатона и Нефертити, — сохраняло в известной мере их поэтическую идеализацию.



Храм Рамзеса II в Абу-Симбеле. Египет. Около 1250 до н. э.





Рамзес III в битве. Рельеф храма Мединет-Абу. Египет.  
Начало XII в. до н. э.

Ситуация резко изменилась в античном искусстве классической его поры: демократический характер греческого полиса и последовательная антропоморфизация мифологии (хотя зооморфные пережитки все-таки сохранялись — и в образах сатиров, кентавров, сирен, и в превращениях Зевса в то или иное животное в ходе его любовных походов; впрочем, как уже было отмечено, они сохранялись даже в христианской мифологии) привели к *распространению единого стиля на все сюжетные сферы*. Дорифор трактовался стилистически так же, как Аполлон, дискобол — так же, как Зевс, и в росписи ваз все персонажи изображались в едином стилевом ключе. Ключ этот и в вазописи, и в скульптуре был пластической формой представления *идеального* человека, *идеально* сложенного тела (согласно системе пропорций, выведенной пифагорейцем Поликлетом в его трактате «Канон» и смоделированной в образе Дорифора).

Необходимо иметь в виду, что представление о подобной альтернативности возможностей искусства не было специфически западным явлением — японская писательница конца X века М. Сикибу различала те же *два способа изображения*: один живописец «рисует гору Хорай, которую люди никогда не смогут увидеть, или в этом же роде: огромную рыбу, плавающую по бурному





Ответ на первый вопрос мы находим уже у Сократа: в беседе с неким скульптором (согласно рассказу Ксенофонта, верного ученика философа) он разъяснял, что, желая создать идеально прекрасный образ, художник должен видеть много тел и лиц, у каждого отбирать наиболее красивую черту и соединять их в едином образе, который тем самым и будет воплощать *эстетически превосходящий реальность идеал*. (Замечу сразу, что именно так будет описывать Рафаэль метод создания образа идеально прекрасной женщины — Мадонны, таким был творческий принцип всего ренессансного искусства; столь же примечательно, что именно этот метод идеализации реальности будет высмеивать с позиций реализма Н. Гоголь в «Женитьбе», описывая мечты Агафьи Тихоновны об идеальном женихе...)

Все же искусство Возрождения обозначило переход западно-европейского искусства к *реалистическому воспроизведению* человеком его бытия. Поскольку это было лишь началом длительного — растянувшегося на четыре столетия — переходного процесса, сила традиционалистского сознания здесь еще сохранялась, только изменилась его ориентация — со средневекового христианского искусства на античное, языческое; поэтому реалистическая интенция *еще не противопоставила себя идеализирующей, а гармонично с ней слилась*, подобно тому как в ренес-



ПОЛИКЛЕТ. Дорифор.  
Около 440 до н. э.



ПРАКСИТЕЛЬ.  
Гермес с младенцем  
Дионисом.  
Около 330 до н.э.

(Как правило, греческие статуи представлены римскими копиями; поскольку в контексте настоящего исследования это не имеет существенного значения, то не будет специально оговариваться.)

санском пантеизме слились христианское и языческое сознания. Правда, изобразительное искусство этого времени, в отличие от литературы и театра, находилось в прямой зависимости от церковных заказов, и уже по этой причине такое большое место заняла в нем интерпретация библейско-евангельских сюжетов, однако трактовались они в корне отлично от того, как это делалось в Средние века, — реалистически, вплоть до перенесения действия этих легендарных событий в современность с изображением соответствующей обстановки действия, одежды, самого типажа героев христианского мифа — разителен в этом отношении контраст между изображением Мадонны с младенцем (так называемой «Мадонны Никопеи»)



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.  
Рисунок женского лица



Мадонна Никопея.  
Венеция. X в.



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.  
Мадонна Литта. Около 1490



в базилике собора Святого Марка в Венеции в X веке и типично ренессансной «Мадонны Литты» Леонардо да Винчи.

Возрождение преодолевало свойственное христианскому средневековью, как всем вообще религиозным культурам, более или менее жесткое *противопоставление реального и идеального*, уверовав в возможность их *непротиворечивого единства, взаимоотождествления*. О том, как это конкретно происходило, можно судить, например, по сравнению рисунка женского лица, сделанного Леонардо явно с натуры, и его преображения в образе Мадонны.

Переходный характер Возрождения как исторического типа культуры и выразился в этой его «компромиссности», что сделало возможной опору на его эстетические позиции в XVII–XIX веках и *классицизма, вырождавшегося в академизм*, и обретшего самостоятельность *реалистического движения*. Замечу сразу, что традиция понимания искусства как «воспроизведения идеала» — в иных формулировках «прекрасного», «красивого», «изящного», «грациозного» или «возвышенного», «героического», «поэтического», — жестко связывавшая «художественное» и «эстетическое», оказалась столь сильной, что она сохранялась в эстетике классицизма и академизма в XVII–XIX веках. Вместе с тем XVIII век открыл искусству путь *освобождения реального от необходимой его идеализации*, что означало признание права на художественное воссоздание эмпирического бытия человека. XVII столетие оказалось поэтому *и продолжением, и отрицанием* Возрождения: *продолжением*, потому что решало те же задачи движения от традиционной культуры феодального средневековья к новому типу культуры буржуазного общества — *десакрализованной* по содержанию, *демифологизированной* по форме, *нетрадиционной* по способу существования и все более последовательно ориентированной на художественное осмысление *жизненной реальности*, противопоставляемой иллюзиям идеализирующего мир воображения, сколь бы ни были они возвышенны и благородны сами по себе, — в этом смысле гениальный роман М. Сервантеса стал своего рода символом этого этапа истории европейской культуры; *отрицанием* же — потому, что XVII век противопоставил ренессансной гармоничной цельности и историческому оптимизму *разорванность, внутреннюю конфликтность, драматическое противоборство позиций* в политике, религии, философии, этике, эстетике, литературе и всех других видах искусства (и в данном отношении антитеза Дон Кихот — Санчо Панса воспринимается как символ принесенного этим столетием раскола общественного сознания).

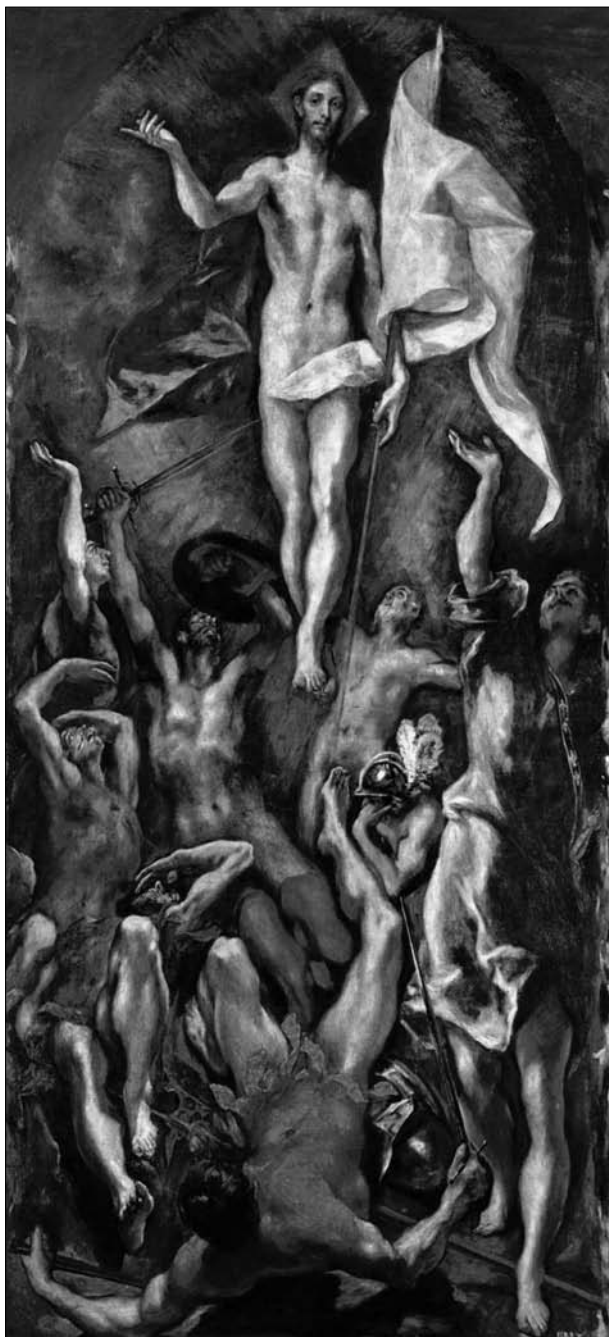
Потому вполне закономерно, что именно в эту эпоху рядом с противостоявшими друг другу идеализирующе-классицистической и познавательно-реалистической творческими интенциями на авансцену художественной культуры вышла *третья позиция — ценностно-экспрессивная*, воплотившаяся стилистически в *маньеризме* и *барокко*. Различие между этими тремя течениями проявлялось многосторонне, и в их содержании, и в форме, но нас сейчас интересует их подход к осмыслению человека. Сравним для этого взгляд на человека наиболее ярких представителей художественной культуры этой эпохи — Н. Пуссена, Эль Греко и Д. Веласкеса.

Великий французский живописец изображал *идеальных* людей, подчеркивая это аналогичной трактовкой природы, в которой они живут и действуют. Человек для него — *прекрасное творение прекрасной природы*, воплощение лучших нравственных и эстетических качеств; вспоминая приведенные выше слова Софокла, можно было бы сказать, что Пуссен изображает человека не таким, каков *он на самом деле*, а таким, каким он *должен был бы быть*. Веласкес же и тогда, когда он писал портреты королей и придворных, и тогда, когда изображал простых ткачих за работой, и тогда, когда живописал священнослужителя высшего ранга — папу Иннокентия X — и несчастного карлика-шута, не «сочинял» картину как способ перенесения зрителя в некий воображаемый, сказочно прекрасный, идеальный мир, а *воссоздавал на холсте реальных людей* — именно таких, какими он их видел, понимал и оценивал, не опасаясь того, что придворной даме, любимому королевскому шуту или папе римскому возникающий образ может не понравиться; а он действительно мог не понравиться, потому что его портрет был написан, по сердитому замечанию самого Иннокентия, «слишком правдиво».



Н. ПУССЕН. Аркадские пастухи. 1638–1639





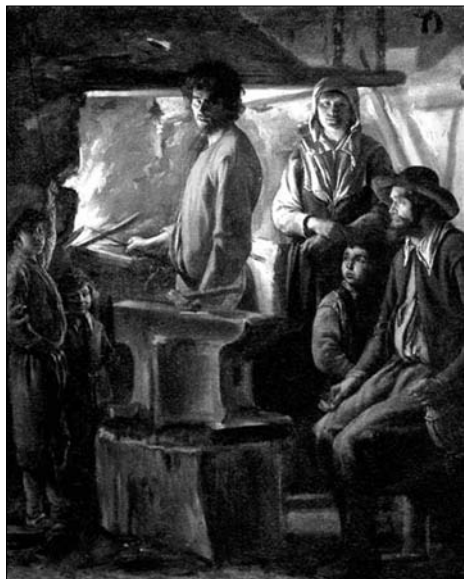
ЭЛЬ ГРЕКО. Вознесение. Между 1596 и 1600



смысле слова и маньеризмом, к которому обычно относят искусство Эль Греко, ибо доминанта экспрессивности свойственна и тому и другому, — вспомним хотя бы «Святую Терезу» Дж. Бернини, но в маньеризме она выявлена сильнее, острее, безогляднее, чем в барокко. В этом отношении второстепенное значение имело и конкретное содержание выражавшегося эмоционального отношения к миру — оно могло иметь и не христианский, а язычески-пантеистический смысл, как, например, у влюбленного в человеческую плоть истинного «дионисийца» П. П. Рубенса.

Если творчество Д. Веласкеса было в испанской живописи XVII века явлением исключительным, ибо господствовала в ней барочная трактовка сюжетов христианской мифологии, и если во Франции этой же эпохи реалистическое изображение крестьянского быта в живописи Л. Ленена было еще более странным на фоне «высокого» искусства мастеров классицизма и барокко, сходящихся, при всех их стилистических разногласиях, в том, что предметом художественного воссоздания должно быть *только идеальное*, реальное же лишь при условии его *возведения к идеалу* — как, скажем, в портретах «Короля солнца» и его приближенных, то в Голландии произошло нечто невиданное и для всех других национальных школ этого времени непонятное — *превращение изображения подлинной реальности повседневного бытия людей в господствующее движение изобразительного искусства*.

Г. РИГО.  
Портрет Людовика XIV.  
1701



Л. ЛЕНЕН. Кузница.  
1640-е



ТИЦИАН.  
Даная.  
Около 1554



РЕМБРАНДТ. Даная. 1636





Прекрасно описал эту ситуацию замечательный французский искусствовед прошлого столетия Э. Фромантен в книге «Старые мастера»: живопись так называемых «малых голландцев» стала «портретом Голландии, выражением ее внешнего облика, верным, точным, похожим, без всяких прикрас. Портрет людей и местностей, бюргерских нравов, площадей, улиц, полей, моря и неба — такова должна была быть сведенная к ее простейшим элементам программа голландской школы». Это было радикальное изменение «в манере понимать, видеть и передавать» видимое, противопоставившее себя тому, которое господствовало в Италии и Фландрии, ибо там продолжала действовать сложившаяся в прошлом «привычка мыслить возвышенно», которая требовала от художника «умелого отбора предметов и их украшения, исправления», преобразования «мира относительного» в «мир абсолютный», т.е. природы такой, «какой она не бывает в действительности». Отныне задачей художника стало отречение от всяких эстетических «предрассудков» — т.е. «ничего не приукрашивая, не облагораживая и не обличая», «отдаваться своей модели, только у нее спрашивая, как она хочет быть изображенной», «подражать тому, чт.е.», дабы «заставить полюбить то, чему подражаешь»; «законом стиля» стала здесь «искренность», а его «долгом — правдивость».

Одна из вершин реалистического направления европейского искусства — и не только XVII века — творчество Рембрандта. Достаточно взглянуть на его многочисленные офорты, изображающие обнаженное женское тело, чтобы убедиться в том, до какой степени художник стремится быть верным жизненной правде, а не восходящей к античности и Возрождению его идеальной структуре, да и знаменитая его «Даная», написанная с любимой женщины, лишена какой-либо идеализации; один из исследователей его творчества, немецкий искусствовед Ф. Эрпель, справедливо отметил, что «ее тело не обладает общепринятыми чертами. Оно очень индивидуально, его положение — случайно; с его отвисшим животом, прижатой грудью... оно сильно отличается от античного идеала красоты». Эрпель приводит ряд характерных суждений представителей современной Рембрандту классицистической художественной критики, выражающих противоположность этих двух эстетических позиций: сторонник одной из них сетовал на то, что «в Голландии Леда и Даная изображаются в виде голы женщины с толстым, набухшим животом, с отвисшей грудью и следами подвязок на ногах», а другой гневно называл Рембрандта «первым еретиком живописного искусства». Новаторство великого голландца станет особенно явным при сравнении его «Данаи» с типично ренессансной «Данайей» Тициана.

Уже из приведенного сопоставления *трех одновременно существовавших в XVII веке принципиально различных творческих позиций* видно, сколь неосновательно распространившееся в искусствознании представление, будто барокко было *всеохватывающим* художественным движением этой эпохи и что соответственно и французский классицизм, и голландский реализм были своеобразными «формами барокко»; повторю то, что уже было мной показано в ряде работ: в отличие от Возрождения, XVII век *не имел — и не мог иметь по логике развития европейской культуры — единого мировоззрения, единой философской концепции,*

*единого художественного стиля*. И далеко не случайно, что антропологическая мысль этого времени выявила в духовном мире человека три главные способности, жизненные установки, психические энергии: *непосредственное восприятие* реальности, основополагающее для ее постижения и осмысления; могущество *разума*, способного конструировать некий идеальный мир, опираясь на мифы, сотворенные предками; энергию *страсти*, позволяющую переживать и окружающий его реальный мир, и вымышленные миры мифов. В сочетании этих трех способностей и складывалось представление о человеке, которое XVII столетие принесло развитию его художественного самосознания.

## 2.

В свете сказанного становится ясным и ответ на второй вопрос: почему традиционная для искусствознания *дихотомия* «реализм — классицизм (романтизм, символизм)» или «правдивое изображение — идеализированное», с помощью которой обычно описывался историко-художественный процесс, упрощает его действительную структуру. Правда, Г. Гегель представил этот процесс *трехступенчато* — триадой «символизм — классицизм — романтизм», однако принцип различения этих трех состояний искусства он вывел из абстрактной идеи изменения соотношения его духовного содержания и чувственно-образной формы; между тем анализ строения художественно-образного способа освоения человеком действительности, изложенный мной в книгах «Человеческая деятельность», «Морфология искусства»



А. ВАТТО. Отплытие на остров Цетеры. 1718



и «Эстетика как философская наука», выявил его более сложную структуру, порождаемую взаимосвязью познавательной, оценочной и преобразовательной энергий творческого процесса; поскольку каждая из них может иметь в целостном *акте художественного воссоздания действительности* и доминирующее, и подчиненное положение, возможны *три отчетливо различающихся творческих метода*, которые функционируют параллельно, вступая между собой в сложные взаимодействия, хотя на разных этапах истории искусства сила, авторитет и значение каждого из них меняются и то один, то другой становится господствующим в национальной художественной культуре.

XVII век оказался временем отчетливого расхождения, сосуществования и соперничества всех трех позиций, поэтому он принес истории человекознания гораздо более разнообразную и богатую художественную информацию, чем все предыдущие века. Не менее интересно с этой точки зрения становление в начале XIX века *романтизма* — художественного движения, о котором глубокий его исследователь Н. Берковский сказал: «Романтизм был третьим...», имея в виду его неприятие обоих главных течений художественной культуры эпохи Просвещения — *классицизма* и *реализма*. Примечательно и то, что В. Турчин, внимательно исследовавший зарождение и развитие экспрессионизма в искусстве XX века, счел возможным распространить это понятие на *целую линию мировой истории искусства* — от неолита и греческой архаики через готику, барокко и романтизм к экспрессионизму как одной из конкретных модификаций художественной культуры эпохи модернизма. И действительно, при всех претензиях экспрессионистов на «новизну», «небывалость», «абсолютную оригинальность» своего творчества — качества, и определяющие его «современность», — они искали опору в различных художественных явлениях былых времен, именно в тех, в которых зарождалась подобная аксиологическая трактовка искусства — от негритянского полупервобытного искусства «дикарей», фольклорного «примитива», детских рисунков до эстетических деклараций йенских романтиков, опиравшихся на фихтеанское противопоставление всемогущего, абсолютного «Я» субъекта пассивному объективированному «не-Я».



Ж.-О. ФРАГОНАР. Качели. 1768



К. БРЮЛЛОВ. Последний день Помпеи. 1833



А. ИВАНОВ. Явление Христа народу. 1837–1857





В. СУРИКОВ. Боярыня Морозова. 1887



И. РЕПИН. Крестный ход в Курской губернии. 1880–1883



ем христианского мифа и даже с предвосхищавшими импрессионизм способами изображения живущего в световоздушной среде и непосредственно зримого человеческого тела, никакой новой «информации», говоря современным языком, классицизм принести познанию сущности человека не мог. Такое знание принес завоевавший в Европе господствующие позиции в начале века *Романтизм*, придавший небывалую силу зародившемуся в искусстве барокко и восходившему, как уже отмечалось, к средневековому символизму, утверждению *эмоциональной сущности* человека как существа, страстно переживающего несовершенство мира и готового противопоставить «низким истинам», по известной формулировке А. Пушкина, «нас возвышающий обман» художественных фантазий.

Чрезвычайно интересно, что понятия «романтизм», «романтическое», обозначавшие определенные явления *искусства*, в частности искусства изобразительного, были перенесены на определение духовных качеств, *свойственных человеку реально*, — в этом смысле «романтическими» называли душевный строй и поведение человека М. Лермонтов, В. Белинский, И. Тургенев, а современный «Словарь русского языка» после определений «романтизма» как литературно-художественного направления выделяет третий его смысл: «Умонастроение, проникнутое идеализацией действительности, мечтательной созерцательностью»; соответственно «романтик» — это не только представитель данного художественного движения, но вообще «тот, кто настроен романтически». Так подтверждалось *художественное открытие в человеке качеств, до того невыявленных, неосознанных и ставших очевидными и общепризнанными благодаря их воплощению в образных «моделях» человека, выстраивавшихся искусством*.

Однако уже в середине века романтические представления о человеке стали оттесняться приобретавшим все большее влияние его *реалистическим воспро-*



Э. МУНК. Крик. 1895



Э. НОЛЬДЕ. Пророк.  
1912. Гравюра на дереве





сторонним, оптически-иллюзионистическим, оно стало эстетическим открытием важного компонента духовного мира человека — открытием его способности *наслаждаться зримой красотой живущего в светозарной воздушной среде предметного мира и, в частности, его собственной телесной красотой*.

Однако уже художников постимпрессионистического направления переставали интересовать не только психологическая характеристика человека, но и воспроизведение реальной пластики и реального колорита его телесного бытия — кубизм, а затем конструктивизм, стремились в столь характерном для мышления XX века духе выявить в человеке, как и во всех природных объектах и вещах, их *материальную структуру, а не зримый конкретный облик*. В то же время вступивший в прямую полемику с импрессионизмом экспрессионизм сделал главным своим предметом не реальные, физические и психические, качества человека, а *эмоциональное к нему отношение*, оказываясь прямым наследником романтизма. Однако в отличие от своего предшественника, охватывавшего широкий спектр эмоциональных состояний человека, отрицавшего «низкие истины» и противопоставлявшего им «возвышающий обман», экспрессионизм был узко определен в своем неприятии мира — он выражал *состояние ужаса*, которое вызывается не каким-то конкретным состоянием бытия, а *бытием как таковым*, самим существованием человека во враждебном ему и непостижимом мире; таковы «программные» для экспрессионизма произведения — «Крик» Э. Мунка, гравюра Э. Нольде «Пророк».

Не следует удивляться тому, что экспрессионизм оказал сильное влияние и на русское искусство в советское время — на поэзию и музыку, на театр и кинематограф, на живопись и скульптуру — драматические социальные процессы в Советском Союзе не могли не вызывать у особенно чутких художников острую эмоциональную реакцию неприятия происходившего и невозможность, а иногда и неспособность, рационально его объяснить. После краха советского строя и немецкого фашизма экспрессионизм мог свободно выступать и в Германии, и в России; один из самых ярких примеров в нашем искусстве — живопись М. Кантора. Иногда художник сопровождает свои картины стихами; вот один из них, названный автором «Бессонница»:

Хватит. Я всю жизнь делал не то, что хотел.  
 Надоело.  
 Надоело писать стихи...  
 Надоело писать прозу...  
 Мне надоело разговаривать  
 Потому, что разговаривать не с кем... лучше молчать.  
 Мне надоели эти люди, я не хочу их видеть  
 .....  
 Мне надоело говорить о любви, жилплощади, искусстве.  
 Мне надоела моя семья  
 .....



коммуниста Р. Гуттузо; сравнив его рисунок «Девушка, поющая «Интернационал»,» с «Криком» Э. Мунка или героев мексиканских моралистов с «Пророком» Э. Нольде, мы получим ясное представление о том, что сближает и что различает этих мастеров.

Суть складывавшейся в начале XX века новой эстетической позиции — она и получит название «*модернистской*», т.е. «новой», «современной», — состояла в радикальном изменении исходной ориентации художественного творчества: оно направлялось уже не на мир — реальный мир, в котором живет художник, мир социальный или природный, мир материальный или претворенный в некий идеал, *а на его, художника, собственное переживание этого мира*. Еще С. Малларме произнес в конце прошлого века ставшие весьма популярными в эпоху Модернизма слова: «Описывать нужно не вещь, а впечатление, которое она вызывает». Один из лиде-



Р. ГУТТУЗО.  
Девушка, поющая  
«Интернационал».  
1953



Д. РИВЕЙРА. Новая демократия.  
Фрагмент росписи Дворца изящных искусств в Мехико. 1945



любил живопись больше всего на свете», — А. Мальро заметил: «Ни Леонардо, ни Веласкес сказать этого не могли бы». Между тем признание Э. Мане повторял П. Пикассо: «Я не мог бы жить, не отдавая искусству все свое время. Я люблю его как единственную цель моей жизни». Правда, в экстремальных обстоятельствах истории Европы, в эпоху наступления фашизма, художник обратился к политике как сфере бытия, от которой искусство не вправе себя изолировать, — он написал «Гернику», «Войну в Корее», диптих «Война и мир», более того, вступил в Коммунистическую партию Франции; но он и вышел из нее и уже не обращался к политическим сюжетам, когда смертельная угроза для культуры миновала.

До рождения фрейдизма, а затем и во взаимодействии с ним и в опоре на него, искусство открыло в человеке — не в себе самом прежде всего и главным образом, а *именно в человеке*, в себе же лишь постольку, поскольку оно является моделью духовной жизни человека, — значение неосознаваемых импульсов работы его психики, сложные взаимоотношения бессознательного и сознательного, врожденного индивиду и приобретенного, природного и культурного, либидозного и сублимированного, короче — *открыло такую степень сложности, внутренней противоречивости духовного мира личности, которая оказалась ее атрибутивным качеством*, порожденным развитием европейской цивилизации и «опознанным» искусством раньше и глубже, чем это было сделано наукой и философией.

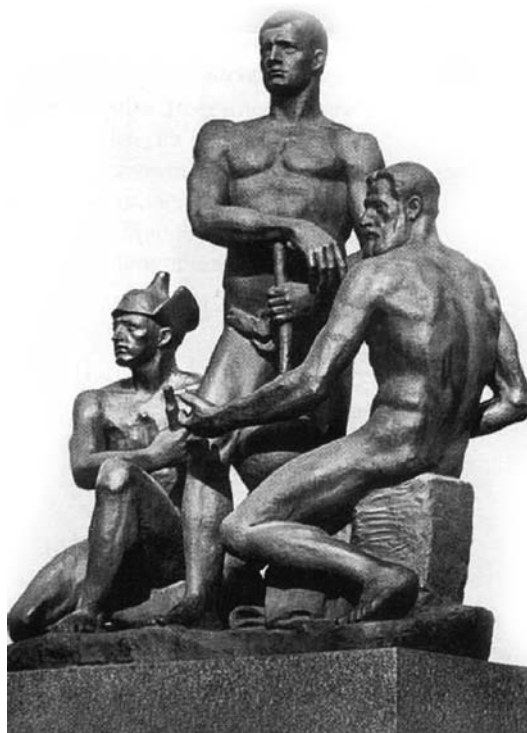
Существенное значение имело при этом начавшееся в конце XIX века расхождение искусства на «элитарное» и «массовое» («бульварное», по тогдашней терминологии). Ибо в отличие от элитарного модернизма «массовое искусство» не только не отказалось от изобразительного отношения к реальности и основного интереса к теме человека, но *именно эту тему сделало главной*, трактуя ее, однако, в тех примитивных формах, которые доступны восприятию массового зрителя и способны привлечь к себе его внимание. Этот зритель ходит не в музеи и не на художественные выставки, а на стадионы и рок-концерты и покупает не монографии о творчестве великих художников, а иллюстрированные журналы типа «Плейбоя», поэтому обращающееся к нему изобразительное искусство должно было искать такие оригинальные формы, которые отвечали бы общему культурному и эстетическому уровню его развития: оно и нашло их в журнально-газетной графике, обеспечив широкую популярность так называемых «комиксов» — серий рисунков, сопровождаемых текстами, с самыми элементарными сюжетами, рассчитанными на уровень детского восприятия, и в разного рода рекламных плакатах, с которыми в последние годы стали успешно конкурировать рекламные ролики на ТВ.

Специфическая ситуация сложилась в это время в художественной культуре тоталитарных государств — Советского Союза, Германии, Италии, а в дальнейшем и на Востоке, в коммунистическом Китае, Северной Корее, во Вьетнаме, — которые объявили смертельную войну элитарному искусству, прежде всего абстракционизму и экспрессионизму во всех их модификациях, в конечном счете — *модернизму в целом* (показательны гитлеровское определение экспрессионизма как «еврейского искусства» и ставшая программной в официальной





Б. КУСТОДИЕВ.  
Труд. Эскиз панно-штандарта  
для украшения Ружейной  
площади в Петрограде.  
1918

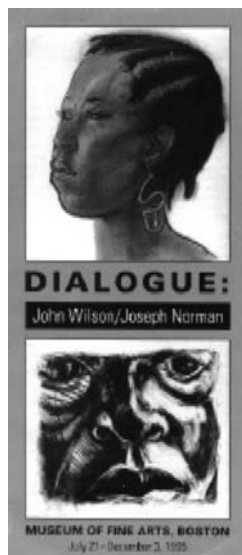


А. МАТВЕЕВ.  
Октябрь.  
1927

более эффективное решение данной задачи было доступно опять таки не изобразительному искусству, а литературе, за ней театру и киноискусству — достаточно назвать имена великих писателей-реалистов Р. Роллана и А. Барбюса, Т. Манна и Э.М. Ремарка, У. Фолкнера и Э. Хемингуэя, Б. Брехта и Э. Ионеску, М. Горького и Б. Пастернака, А. Платонова и С. Замятина, М. Булгакова и М. Зощенко. Перечень этот можно продолжить, однако и многие живописцы и скульпторы искали способы постижения духовного мира своих современников, не приукрашивая их и не подменяя реального человека какой-либо выдуманной конструкцией; такой была творческая интенция, особенно сильная в русском искусстве у таких художников, которые при всех своих стилистических различиях не порывали связи с классикой, — у М. Нестерова и К. Петрова-Водкина, К. Юона и Б. Кустодиева, П. Кончаловского и А. Дейнеки, А. Матвеева и В. Мухиной. Для всех них главной и мучительной проблемой была *связь всех трех составляющих творческого процесса* — объективно-познавательной, экспрессивно-оценочной и







Буклет выставки  
«Диалог».  
Музей изящных  
искусств. Бостон.  
США.  
1995

DIALOGUE.  
Boston. 1995

Ж. КИРШЕНБАУМ.  
Постмодернистская  
муза.  
1991



греки, мира и удвоения бытия человека в мире, искусство выполняло свою функцию *самосознания культуры*, пытаясь найти для этого адекватные образные модели воссоздания диалогического бытия человека. Эстетический диапазон этих поисков оказывается чрезвычайно широким, но инвариантна для Постмодернизма выработка *диалогических контактов новаторства и традиционности*, еще недавно решительно отвергавшихся Модернизмом.

Известный французский искусствовед М. Рагон назвал одну из глав своей книги «Рождение нового искусства», вышедшей в Париже в 1963 году: «Идем ли мы к новой фигуративности?» и ответил на этот вопрос понятием «новый реализм». Другой французский историк искусства писал двадцать лет спустя: «Если в искусстве США между 1945 и 1965 годами господствовала абстракция, то сейчас фигуративное искусство переживает новый творческий подъем. Подъем этот обращен к классической традиции и совершенно отличен от принципов гиперреализма» (так именовало себя одно из модернистских течений изобразительного искусства). Характеризуя основные тенденции развития искусства в 1980-е годы, критик говорит об «окончании периода истории, открытого фовизмом», в связи с усиливающейся тенденцией «изобразительности и повествовательности», о «возврате реализма», расценивая это как своего рода «революцию» в истории современного искусства; среди примеров, которые автор приводит в подтверждение этого тезиса, — «поиск реальности» в творчестве Э. Пиньона, которого он считает самым крупным французским художником после П. Пикассо.

Как решительно сформулировал это еще один европейский искусствовед, «мы смело порвали с модернизмом», ибо «жизненность постмодернизма — в воз-



М. БЕРДЗЕНИШВИЛИ.  
Медея.  
1967–1970



Ф. БОТЕРО.  
Венера стоящая.  
1987  
Venus standing



В. СИДУР.  
Памятник  
оставшимся без  
погребения.  
1972



Э. НЕИЗВЕСТНЫЙ. Распятие.  
1974





Ф. БОТЕРО.  
Esse homo. 1967



А. ЛАНИН.  
Кентавр и мираж.  
Автопортрет. 1988

возможности сломать преграду, искусственно отделяющую прошлое от настоящего. Мы следуем за тем, что нам завещали наши отцы, и за тем, чт. е. настоящего, завоеванного человечеством за все века, даже за пределами западной цивилизации». Это выразилось, в частности, в особенно характерном для итальянской живописи последних десятилетий возвращении к *мифологическим* сюжетам, трактуемым на языке *современного* искусства (движение, аналогичное созданию фильмов на темы евангельской и античной мифологии); Ч. Дженкс считает даже постмодернизм «новым классицизмом», а другой теоретик этого движения М. Тэйлор назвал одну из посвященных ему статей «Назад к будущему»; одно из самых интересных в этом отношении явлений — творчество Б. Бюффе, полное варьирования классических сюжетов, от распятия до композиций Рембрандта («Урок анатомии»), Ж. Л. Давида («Смерть Марата»), Г. Курбе («Сон»). Ж. Базен назвал заключительную главу упоминавшейся его книги «Послание абсолюта» «Время музеев», ибо музей связывает настоящее с прошлым, становясь тем самым жизненно необходимым в наше время «посланием Абсолюта».

Аналогичные процессы «реабилитации» классики, художественного наследия, вплоть до мифологии, свойственны и нашему отечественному искусству, и отнюдь не под влиянием Запада, а по логике собственного развития, совпадающей с логикой развития всей европейской культуры. Автопортрет петербуржца



возможностей объясняют наличие более или менее развитых *синкретических и синтетических форм* — начиная от мифологии, обрядовых действий, фольклора, художественных ремесел, детской ролевой игры и кончая нравоучительной басней, философской притчей, научно-художественным жанром в литературе, кинематографе, радио, телевидении, художественным очерком в журналистике, документально-художественным фильмом, художественной гимнастикой, художественной рекламой, современным дизайном; более того, проницаемы даже границы *между искусством и реальной жизнью* — в пронизывающей наше повседневное бытие театральности поведения, в одежде, в обстановке быта; все это особенно широко проявляется в современной культуре, в частности, в соприкосновении, а нередко переплетении, и даже синтезировании, средств изобразительных искусств и различных нехудожественных способов познания человеческого бытия;

- б) другое фундаментальное отличие искусства от науки, проявляющееся уже не только при его сопоставлении с естествознанием и математикой, с техникой и технологией производства, но и с социально-гуманитарными науками, состоит в том, что в художественном освоении мира *познание человека неотрывно от его ценностного осмысления и проектирования идеальной формы человеческого бытия*; это значит, что искусство дает знание не только о том, *что есть человек*, но и о том, как он *сам себя оценивает* и *каким он хочет себя видеть*, хотя в разных направлениях художественного творчества соотношение этих аспектов человекознания и удельный вес каждого меняются; вот почему не только в собственно эстетическом, но и в человековедческом отношении реалистические направления истории искусства, идеализирующее и экспрессивное, должны быть признаны *принципиально равноценными* — для нашего самопознания значимы в равной мере живопись Рембрандта, Рубенса и Рафаэля или Сурикова, Врубеля и Брюллова. Примечательно, что интегративные процессы, все шире разворачивающиеся в современной культуре, влекут за собой поиск синтеза тех трех позиций искусства — *реалистической, романтически-экспрессионистской и классически идеализирующей*, которые противостояли друг другу на протяжении всей прошлой истории искусства и сталкивались в идеологически-эстетическом противоборстве как взаимоисключающие;
- в) общие человековедческие задачи искусства по-разному решаются в каждой области художественного творчества, в каждом виде, роде, жанре искусства; изобразительное творчество имеет тут свои возможности, недоступные другим способам художественного воссоздания человеческого бытия, но и свою ограниченность (об этом было сказано в общем виде в первой главе); поэтому в историческом деле самопознания человека важно осмысление той информации, которую дают нам *все искусства*, каждое

из которых *не повторяет, а дополняет другие* в решении их общей задачи; это непосредственно относится и к соотношению разных родов и жанров в пределах того или иного вида искусства — в нашем случае семейства изобразительных искусств. Обратимся же к рассмотрению того, как это здесь конкретно происходило.

У  
Часть I.

---

ИСТОРИЧЕСКОЕ БЫТИЕ ЧЕЛОВЕКА  
В «ЗЕРКАЛЕ» ИСКУССТВА

---

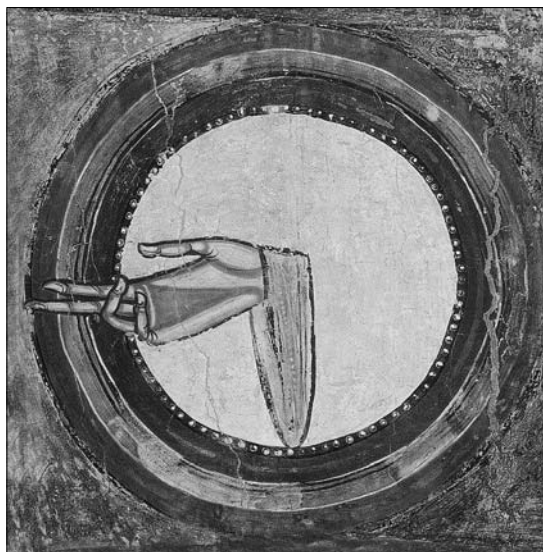




шагов изобразительное искусство создавало три резко различных по стилю образа: *зверя, женщины и мужчины*. Герои монументальных живописных пещерных росписей — бизоны, мамонты, олени — поражают и современного человека сво-



Реликварий.  
Кёльн. Германия.  
1120–1130



Рука Бога. Фреска из церкви Сан-Клементе.  
Барселона. Испания. XI–XII вв.



МИКЕЛАНДЖЕЛО. Роспись плафона  
Сикстинской капеллы. Сотворение Адама  
(фрагмент). 1508–1512



О. РОДЕН. Рука Бога.  
1897–1898



«духовный верх» со звериным «телесным низом», как назвал это деликатно М. Бахтин, типа сфинкса, кентавра, русалки или ассирийских шеду — крылатых быков с человеческими лицами.

Не следует удивляться тому, что историческое развитие осознания человеком своего отличия от животных было длительным и противоречивым, — реальная жизнь и поныне постоянно напоминает о том, что при всех наших собственно человеческих особенностях *мы остаемся животными, подчиненными действию основных биологических законов* — размножения, обмена веществ, болезней и самой кратковременности земного существования. Первобытное сознание фиксировало эту двойственность человека на свойственном ему языке мифологических образов, для которых характерно прямое соединение анатомических черт человека и животного, от божеств древневосточной мифологии до образов ангелов и чертей в христианской мифологии; более того, мифологическое сознание допускает *превращение Бога в животное* — Зевса в быка, Будды воленя, христианского Бога в голубя... Но и в дальнейшем, в демифологизированном, реалистическом мышлении сохранилось отождествление качеств человека и животного в аллегориях — в искусстве Средних веков они занимали большое место, но и сегодня мы говорим о человеке: «орлиный нос», «куриные мозги», «медвежья походка». Интересный пример подобной зооморфной метафоры — изображения разных животных на цоколе статуи бенинского царя, которые должны означать: «смелый как пантера», «могучий как бык», «сильный как слон» и т. д. Примечательно, что если мы отчетливо сознаем метафоричность подобных отождествлений человека и животного, то современный ребенок, подобно первобытному человеку, не понимает своего принципиального отличия от любимой собаки, кошки, лошади и разговаривает с ними как с себе подобными, включает их в свои игры, рисует их наравне с образами матери или с собственным своим портретом.

Отождествление человека и животного сохраняется в искусстве по сей день — и в карикатуре, которая придает человеку или каким-то частям его тела звериный облик, и в басне, в которой, напротив, животные наделяются человеческими способностями — думать, говорить, действовать.

Вместе с тем уже в древнейших слоях культуры мы встречаемся с первыми признаками *вытеснения мифологического зооморфизма антропоморфизмом* — вспомним хотя бы ставшие широко известными после экспедиций Т. Хейердала изваяния острова Пасхи. Оно и неудивительно — полному вытеснению зверя человекообразным существом и в мифологии, и в воплощавшем ее представлении изобразительном искусстве не мог не предшествовать длительный и в разных культурах по-разному протекавший процесс параллельного существования зооморфизма и антропоморфизма: так, если в Древнем Египте еще обожествлялись животные — бык Апис, корова Хатор, сокол Гор, шакал Анубис и т. п., то в Древней Греции, по справедливому наблюдению В. Мириманова, «зооморфизм чаще олицетворяет темные силы, которые, в конце концов, должны быть преодолены античными героями». Впрочем, сказка как демифологизированное изложе-

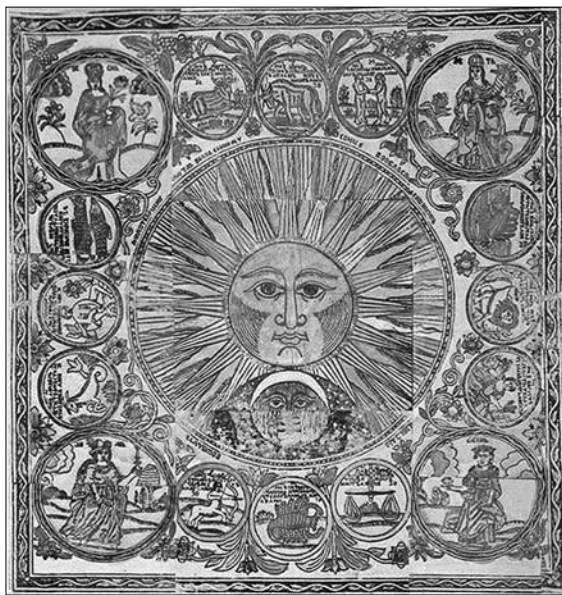


сти богов-олимпийцев — так мифология «формулировала» представления людей о самих себе и своем отношении к природе. На языке философского дискурса софист Протагор произнесет в классическую пору истории этого народа свое знаменитое: «Человек есть мера всех вещей...», обозначившее *рубеж революционного значения в историческом процессе развития самосознания человека, обожествившего наконец-то самого себя*. Скульптура греков сделала это осязаемо-зримым.

## 2.

Отмеченное выше безразличие первобытного искусства к человеческому лицу имело и другую мотивировку — первобытность не понимает еще не только значения *человеческой психики*, т.е. отличия духовной деятельности человека от его физического, биологического, практически-действенного существования, но и значения *индивидуальных различий людей*. Узаконенная в социальной психологии местоименная формула: «Мы — Они» (см. работы Б. Поршнева и И. Кона) точно обозначает структуру первобытного сознания, исторически предшествующую осознанию *личностного отношения «Я — Он»*; образ человека, не имеющий *лица*, действительно *без-личен* — и в прямом, и в переносном значениях этого слова. Трудно поэтому согласиться с А. Еремеевым, что «верхнепалеолитическое искусство достигло высокой степени взаимопроникновения и взаимопроявления общего и отдельного, типического и индивидуального», — если, по справедливому определению Л. Баткина, даже для европейского Возрождения характерен лишь «поиск индивидуальности», то первобытность об «индивидуальном» не имеет еще и зачаточного представления — в индивиде существенно для первобытного художника *общее*, а не *особенное*.

Этнографические данные подтверждают такой характер самосознания человека на



Солнце и знаки зодиака.  
Лубочная картинка на мотив росписи  
С. Ушаковым  
подволоки Коломенского дворца.  
Конец XVII в.



организации совместной жизни людей. В результате уже в первобытном обществе выделяются особенно одаренные люди, которые и становятся лидерами общины — *вождями и жрецами*; позже социальные и культурные потребности каждой общины людей будут выявлять и формировать выделяющихся из массы индивидов политических и религиозных руководителей, выдающихся ученых, художников, философов. Однако широко распространенное в первобытном искусстве создание культовых масок говорит о том, что жрец, шаман, колдун долгое время не выявлял, а *скрывал свою индивидуальность* за устрашающим ритуальным образом безличного Духа. Воссоздающий эту индивидуальность жанр портрета родился только в древневосточной скульптуре, да и то в виде посмертной маски фараона, затем в его монументальной статуе, и лишь после этого появились собственно портретные станковые изображения тех же царственных персонажей — портреты Эхнатона и Нефертити.

И все же родившее эти портреты искусство Телль эль-Амарны было исключительным явлением в древневосточном искусстве и не получило продолжения и развития, потому что для общественного сознания первых цивилизаций даже



Аменхотеп IV  
(Эхнатон).  
Первая четверть  
XIV в. до н. э.



Царица  
Нефертити.  
Первая  
четверть  
XIV в. до н. э.



Золотая маска Тутанхамона.  
Конец XVIII династии



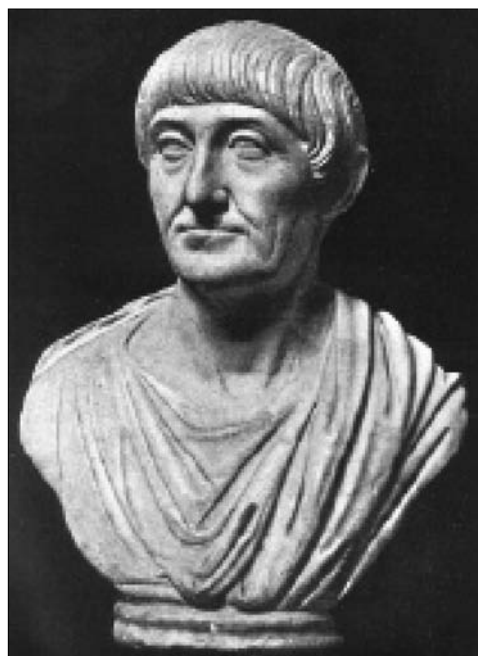


из императоров, состоящая из 750 вылепленных из глины в натуральную величину пеших воинов и запряженных быками повозок; понятно, что даже намек на индивидуализацию каждого воина тут не могло быть — не в силу неумения это сделать, а просто потому, что обыкновенный человек в этих условиях *реально не имел сколько-нибудь социально значимой индивидуальности*.

Потребность воспроизводить индивидуальность человека независимо от его высокого социального статуса утвердилась, как свидетельствует греческая и римская скульптура, в античности. В художественной культуре и в философской мысли Греции было признано право поэта, драматурга, скульптора, философа на *собственный, индивидуальный стиль*, выражающий своеобразную концепцию бытия, мира и человека; уже приводились слова Софокла о различиях между его творчеством и драматургией Еврипида: один представляет человека таким, каким он *должен быть*, а другой изображает его таким, каков он *на самом деле*; очевидно, сколь принципиальны эти различия, так же, как различия поэтических стилей Пиндара и Сафо или же стилей философствования элеатов, пифагорейцев, софистов, Сократа, Платона, Аристотеля. В эпоху эллинизма спектр существеннейших различий между представителями разных философских школ — скажем, стоиков и эпикурейцев, как и стилевой спектр в архитектуре и скульптуре, — стал еще более широким, и это расценивалось современниками как явление, вполне закономерное.

Понятно, что произошло все это не сразу: длительное наличие на сцене коллективного персонажа — хора, как и скрывавшее индивидуальность актера ношение маски, говорит о том, сколь медленно и трудно происходил переход от первобытного *«Мы-сознания»* к рожденному европейской цивилизацией *«Я-сознанию»*. Об этом говорит и то, что если в скульптуре античное искусство уже «вышло» на создание индивидуализированного портрета, то в живописи оно оставалось в пределах декоративной вазовой росписи, неспособной, так же как декоративная стенная роспись помпейских фресок, на индивидуализированное изображение человека, и только в начале нашей эры фаюмский портрет сумел решить впервые в истории, задачу *живописного изображения человеческой индивидуальности*.

Хотя искусство Древнего Рима унаследовало стилевую систему скульптуры эллинов и переводило в мрамор множество бронзовых статуй, созданных гре-



Портрет римлянина. Начало II в.



Статуя императора Августа. Около 20 до н. э.



ческими мастерами, оно изменило соотношение двух основных жанровых сфер скульптуры — *мифологической* и *портретной* — в пользу последней. Естественно, что сама природа портрета требовала усиления реалистической ориентации образа на познание телесной и духовной индивидуальности портретируемого, а тем самым *ослабления его идеализации*. Так оно и происходило; в результате между изображениями реальных людей и богов возникал все более ощутимый стилиевой разрыв — вплоть до того, что в скульптурных портретах римлян реалистическая устремленность нередко приводила к крайности натурализма. Однако разрыв этот был неизбежен в культуре, которую ее светская политизированность уводила от сохранявшегося наивно-мифологического представления о возможности



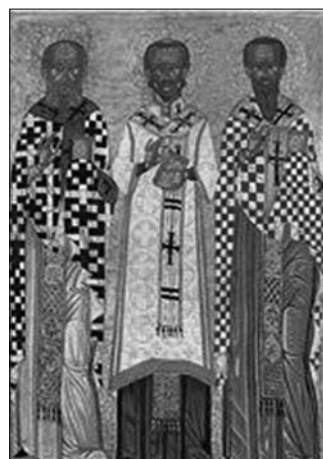
Портрет императора Константина. Начало IV в.



они доказали своей жизнью победу духа над искушениями и страданиями плоти.

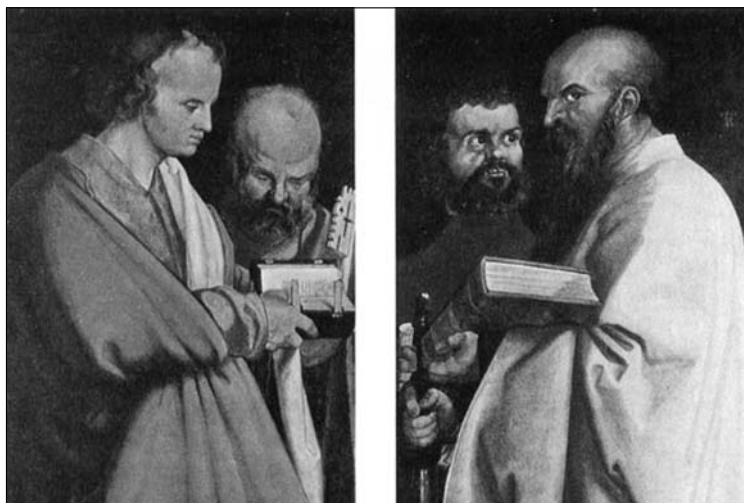
В сфере нравственной это выразилось в теории и практике аскезы, в монашестве, в celibate, в истязании плоти, а в художественном творчестве — в деформации материальных структур, и человеческого тела, и изображаемых явлений природы как *знака победы духа над материей*.

Так средневековое христианское искусство *открыло человечеству его духов-*



ЕВФИМИД. Приам и Гекуба.  
Детали росписи амфоры. Около 1510 до н. э.

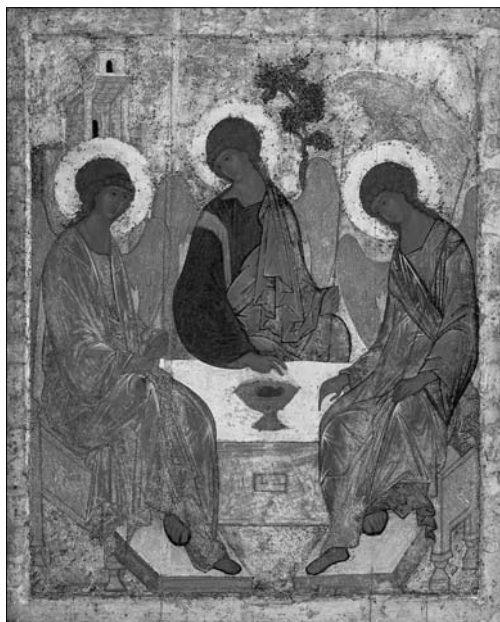
Икона из собора Святой Софии  
(фрагмент). XIII в.



А. ДЮРЕР. Четыре Апостола (фрагмент). 1523–1526



В современной художественной культуре начались целенаправленные поиски способов преодоления такого абсолютного противопоставления тела и духа в человеческом бытии, и их можно рассматривать как начало нового этапа в мировой истории искусства.



А. РУБЛЕВ. Троица. 1420-е



С. УШАКОВ. Троица. 1671



Троица. Лубок. XVIII в.





наиболее ярких и болезненно впечатляющих примеров является происходящее ныне в Чечне под знаменем шариата и — что абсолютно закономерно и чрезвычайно показательно! — однотипное с тем, что делают в Афганистане талибаны или в Африке племена, сохраняющие полупервобытный-полуфеодальный строй



Тайная вечеря.  
Мозаика  
в базилике собора  
Святого Марка  
в Венеции.  
XIII в.



Скорбящий Христос.  
Деревянная скульптура.  
Пермский музей. XVIII в.



Собор архангелов  
Нач. XVIII в. село Губдор.  
Деревянная раскрашенная скульптура.  
Пермский музей.



в той мере, в какой она связывает множество этих качеств, и чем богаче ее состав, тем более своеобразна личность. Поэтому в истории человечества — изобразительное искусство и говорит нам об этом с предельной наглядностью! — личность была первоначально *явлением исключительным* и осознавалась либо как признак *высочайшего социального положения*, либо как признак *святости или юродивости*; лишь в процессе десакрализации представлений о человеке и признания его достоинства по его *земным, светским, общественным и культурным делам*, а значит, по наличию необходимых для этого *психических, интеллектуальных, духовных данных* возникла неизвестная прежде, в пределах всех модификаций традиционной культуры, потребность выявлять и делать предметом всеобщего восприятия эти качества человека — *то, что делает индивида личностью*.

Свою книгу «Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности» Л. Баткин начал такими словами: «Ярко своеобразные люди встречались, конечно, всегда и всюду. Надо предполагать их даже в палеолите, иначе мы до сих пор там и оставались бы.

Однако это не означает, что во всякую эпоху такие люди сами дорожили в себе — и общество в них — именно личной оригинальностью... Ни об одной культуре вплоть до Нового времени вот уж нельзя было бы сказать, что она пребывала “в поисках индивидуальности”, т. е. стремилась уяснить и обосновать независимое достоинство особого индивидуального мнения, вкуса, дарования, образа жизни... — *самоценность отличия*. Напротив. Получив первые импульсы в итальянском Возрождении, пройдя череду сложных превращений от XVII века до романтиков, лишь с конца Просвещения эта идея вполне сформировалась и в прошлом столетии стала торить себе дорогу на европейской почве». И дальше: «Нельзя переоценить всей всемирно-исторической радикальности переворота, приведшего, в частности, на пробеге XV–XVIII вв. к идее *автономной* человеческой индивидуальности. Это вовсе не “еще одно” понимание места человека в мире (вслед за христианским, вслед за античным и т. п.). Принцип традиционализма (как бы конкретно он ни оформлялся) сменился, когда европейские небеса опустели, принципом личности.

Индивид как личность есть не всякое, а *особое* самосознание: обходящееся без сакральных и соборных санкций».

История изобразительного искусства дает этому процессу наглядные свидетельства; она показывает — как мы уже могли убедиться, — что на первых этапах общественного развития — и в первобытной общине, и в средневековой деревне, и в среде городских ремесленников, и в рыцарском замке, и в монастыре, и в княжеском дворце, и в войске — условия реального бытия индивида были *одинаковыми для всех членов каждой социальной группы* и оставались неизменными на протяжении сотен, а подчас и тысяч лет, в силу чего у всех членов этой группы вырабатывались *единые* качества характера, жизненные установки, знания и умения, системы ценностей, идеалы, и не было поэтому социальной потребности в дифференциации людей. Только с развитием в Европе нового типа цивилизации, порожденной формированием буржуазного общества, радикально изменились общественные по-



триваем под этим углом зрения образы египетских фараонов и римских цезарей, портреты Перикла и Сократа, Александра Македонского и любовниц французских королей Агнессы Сорель и мадам де Помпадур... Портрет стал художественно значительным, высоким жанром искусства, способным состязаться по своему месту в иерархии жанров с историко-мифологической картиной только и именно тогда, когда было признано право живописи и скульптуры изображать *обыкновенных людей*, имена которых оставались подчас вообще неизвестными, ибо не имели сколько-нибудь существенного значения, — кому, в самом деле, важно знать имена старика и старухи, портреты которых написал Рембрандт, или королевского шута, ставшего героем портретного искусства Д. Веласкеса наряду с членами королевской семьи? И что дает нам ставшее известным имя героини портрета Ф. Хальса — Малле Боббе? Нам достаточно того, что один из портретов И. Репина называется «Протодьякон», а один из образов И. Крамской — «Неизвестная», ибо культурная и художественная ценность портрета состоит прежде всего в том, что он является *«чистой» формой человекознания*.

Но прежде чем обратиться к рассмотрению истории этого жанра, нужно выяснить, какую информацию несет нам искусство о двух опосредующих индивидуальное бытие человека звеньях — о *различии полов*, т.е. о вечной проблеме «*Мужчина и Женщина*», и о сложившейся в культуре Нового времени проблеме «*Восток и Запад*».



И. РЕПИН.  
Протодьякон. 1877



И. КРАМСКОЙ.  
Неизвестная. 1883





Микерин и его супруга.  
Египет.  
3-е тысячелетие до н. э.  
IV династия



Маркграф Эккехард  
и его жена Ута.  
Собор в Наумбурге.  
Около 1250



Знатная супружеская пара.  
Рим. 2-я половина VI в. до н. э. Этрusco-ский саркофаг  
из Бандитачча



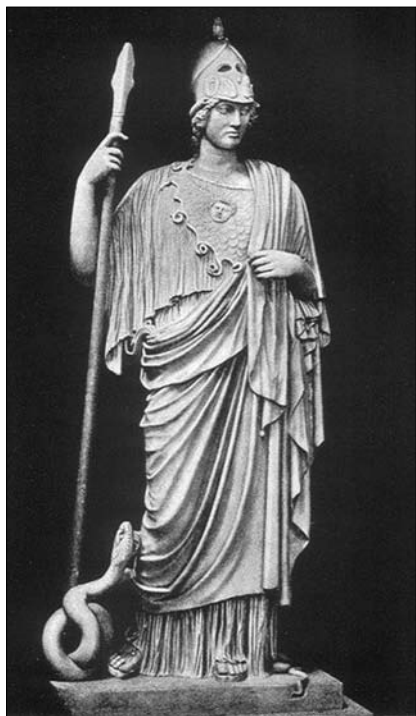


родоплеменной общины; этим можно объяснить монументальное решение пластического образа женщины, сохранившееся в скифских «бабах», при столь резко контрастном — «неуважительном», так сказать, — изображении мужчин-охотников. Искусство училось, как видим, с самого начала познавать и своими средствами *воплощать* — в буквальном смысле этого выразительного слова, то есть *«придавать плоть»*, — формирующиеся в культуре ценностные представления: в художественных образах пол представал не в чистобиологической его функции, а в функции *био-социальной*, а значит — *культурно-ценностной*. А это и позволило искусству сделать одно из первых своих великих антропологических открытий: оно увидело не только лежавшие на поверхности *различия мужчины и женщины* — биофизиологические и производственные, но и указало на *относительность этих различий*, ибо женщина и мужчина — это две «половинки» человека, *неотделимые друг от друга и равновеликие*, — такова образная логика этих андрогенно-гермафродитных структур. Характеризуя «единое ядро древних цивилизаций», В. Иорданский отметил описанное в мифах многих народов «расщепление» андрогенных божеств на мужские и женские как переход от первоначального хаоса бытия к гармоничному миру, который «обрел два лица».

Вытеснение матриархальной организации общества патриархальной, обусловленное изменением «соотношения сил» мужчины и женщины в усложнявшейся системе практически-деятельностного бытия при переходе от каменного века к веку металла и обожествлению кузнеца — специфически мужского ремесла, а затем и повышения роли другого мужского дела — войны как источника уже не только мясной пищи, но главным образом живых орудий труда — рабов, сделало *мужчину — небесного и земного правителей* — главным героем искусства, и именно его монументальных форм. Эта задача была блестяще решена искусством Древнего Египта. Оно вышло за пределы фиксации тех сущностных различий полов, которые так выразительно изображались первобытным искусством, очевидно, потому, что социальное положение фараона и его жены принципиально не различалось; отсюда — возможность парного портрета фараона и его супруги, единых пластически и психологически, связанных жестом и идентичностью поз; примечательно, что аналогичную композицию мы встречаем и в средневековой мексиканской скульптуре, и в византийской мозаике, и в средневековой немецкой скульптуре, когда в изобразительный декор храма в Равенне или Наумбурге включались портретные образы царствующих особ.

Вместе с тем, уже в художественном утверждении единсущности мужчины и женщины пластическими средствами выявлялись и физические, и психологические различия между теми качествами, которые много веков спустя назовут «мужественностью» и «женственностью». Египетские художники времени Аменхотепа III, справедливо отмечает историк искусства, «обладали исключительным мастерством передачи женского тела», которое проявлялось и в росписи гробницы жреца Амона — Нахта, и в деревянных статуэтках обнаженных танцовщиц, музыкантш, купальщиц, однако нельзя не добавить, что и гораздо раньше женские образы в египетской живописи и скульптуре отличались от мужских





Афина.  
V в.  
до н. э.



Ника Самофракийская.  
Около 200–190 до н. э.



ПРАКСИТЕЛЬ. Афродита Капитолийская и  
Афродита из Арля. 350–340 до н. э.



Л. КРАНАХ Старший.  
Венера и Амур. XVI в.



спубликанском ее вариантах — обусловил превращение *государственного мужа* — императора, сенатора, полководца — в «героя своего времени», что и фиксировалось широким развитием скульптурного портрета, женщине же в культуре маскулинного типа здесь была уготована роль источника наслаждений — об этом вполне убедительно говорят и римская литература (в произведениях Л. Апулея и Г. Петрония, например), и образы богинь, извлекавшиеся из греческого наследия и получавшие второе рождение в мраморных копиях и миниатюрных камнях.

Отношение к женщине радикально изменилось в Средние века и в христианском, и в мусульманском вариантах культуры феодального общества. Правда, вторая ее конфессиональная модификация сделала это гораздо более последовательно, чем первая, в которой в образах Божьей Матери сохранилось первобытное почитание женщины, хотя и дематериализованное представлением о «непорочном зачатии» и при разной мере почитания Богоматери в католицизме и православии, тогда как ислам, как и иудаизм, преодолели этот пережиток язычества и придали Богу чисто мужской облик. Непоследовательность христианства сказалась и в том, что, признав Женщину матерью Сына Божьего, оно в мифе об Адаме и Еве возложило на женщину же ответственность за грехопадение человека, видя в ней врага церкви, посланницу дьявола.

Уже отсюда видно, что, начиная со средневековья, и на Западе, и на Востоке проблема самоидентификации пола становится по существу своему *проблемой отношения к женщине*, ибо в мире утверждается культура патриархального, маскулинного типа, которая полностью очищается от пережитков древнего почитания женщины, как Богини-Рожаницы и как Богини любви — Венеры. С этих пор и вплоть до XX века исходным и, сказал бы, аксиоматическим становится неравенство полов при безусловном господстве мужского пола. Поэтому, как заметил однажды К. Маркс, уро-



Символ  
соотношения  
«инь» — «ян»



Танцовщица из храма в Тра-Кье.  
Вьетнам. X в.



«оправдания» не нужно было, поскольку они — главные и самодостаточные герои христианской мифологии.

Но христианское искусство содержит еще один любопытный способ решения проблемы пола — изображение ангелов как юношей с... девичьими лицами! — вспомним показанные выше разные варианты «Троицы».

Как точно сформулировал это М Алпатов: «В образах ангелов древнерусские художники выражали свой идеал женской грации и юношеской красоты». Но ведь точно так же обстояло дело и на Западе — в этой форме андрогенности выражалось не специфически православное, а общехристианское представление, порождавшееся тем, что ангелы — существа, как известно, *бестелесные*, а потому-то и *бесполое*! Дело, однако, в том, что живопись оказалась тут перед альтернативой: либо изображать ангела как одну только голову с крылышками, либо представлять его человекообразным существом, и тогда отсутствие пола обозначалось как соединение признаков обоих полов.

Так средневековое искусство по-своему восстанавливало изначально присутствующее языческому сознанию представление о гермафродитизме, тем самым в известной мере преодолевая, в отличие от мусульманства, ценностную дискриминацию женщины, ибо оказывалось, что мужественности как проявлению *духовной силы, строгости, подвижничества, иногда властной непреклонности* противопоставлялась женственность уже не как свойство посланницы дьявола и соблазнительницы мужчины, а как носительницы духовных качеств — *возвышенной материнской любви, нежности, душевной чистоты*.

Правда, искусство Средних веков не исчерпывалось трактовкой мифологических сюжетов, оно знало и светские проявления — и в рыцарско-аристократической субкультуре, и в субкультуре бюргерской (это было убедительно показано в исследованиях французских и отечественных медиевистов — А. Гуревича и его школы). Понятно, что в обоих случаях выход за пределы религиозного миропонимания и обращение к той или иной сфере жизненной реальности предполагали художественное осмысление отношений мужчины и женщины; это, действительно, и происходило — с одной стороны, в любовной лирике трубадуров и менестрелей как воплощении культа Прекрасной Дамы, а с



Сотворение Адама.  
Собор Св. Марка.  
Венеция. Начало XIII в.





скорее всего, псевдоним) выступила, по его ехидному замечанию, как своего рода «предтеча феминизма» — она «развенчивает древние и средневековые предрассудки о женщине как средоточии греховности, соответственно трактует и библейский сюжет об изгнании первых людей из рая. Она доказывает (не без иронии), что не Ева, а Адам виноват в грехопадении и вообще мужчины — гораздо более расположенные к греху существа, чем женщины, которым они причиняют столько страданий, и потом их же во всем обвиняют! Еву, не устоявшую перед искушением, оправдывает ее любовь к Адаму, ее женская слабость; но мужчина — сильнее, никто не мог заставить его отведать заветного плода, если бы он сам не захотел этого! И совсем уже было несправедливо (и недостойно первого мужчины) перекладывать свою вину на плечи слабой и любящей его женщины». Поэтесса восклицала:

Вернем же себе нашу свободу  
И бросим вызов вашему господству.  
Вы приходите в мир только через наши муки,  
Пусть это умерит вашу жестокость;  
Ваша вина больше, почему же вы не признаете  
Нас равными себе, не освобождаете от тирании?

В высшей степени характерно, что ренессансное искусство не делает стилистического различия между героями языческой, античной и христианской мифологий. По точному определению М. Алпатова, в «Рождении Венеры» С. Боттичелли «обаяние древней богини сочетается с томностью и мечтательностью Мадонны», более того, стилистически уравненными оказались изображения мифологических *идеальных* героев и *реальных* людей.

О том, до какой степени ренессансное сознание отождествило божественное и земное, а значит, духовное и идеализированное телесное, говорит и возможность создания образа Мадонны по этюдам, написанным художниками либо с их возлюбленных, либо с любовницы короля, как это сделал Ж. Фуке, откровенно превратив в Святую Деву Агнессу Сорель. Более того — если ситуация Марии, кормящей Христа грудью, — так называемая «*María lactans*» — встречается в Средние века крайне редко, и даже в XIV веке, например у А. Лоренцетти, трактуется с предельно скромным изображением обнаженной части женского тела, то Ж. Фуке сделал обнаженную грудь Мадонны едва ли не главной «героиней» картины, к тому же показав ее не в момент кормления, как это делали, например, Н. Пизано, Леонардо да Винчи, Эль Греко, а без подобного сюжетного «оправдания», так сказать, «саму по себе», как некий *эротически-эстетический символ женственности и материнства*.

Сопоставив изображения *мужчины* и *женщины* в мифологической и в портретной живописи этой эпохи, мы увидим выражение своего рода *диалектического понимания их единства и различий*: мужественность воспринималась как символ деятельной духовной силы, воплощенной и в жизненно реальных скульптурных



образах кондотьеров, созданных Донателло и Л. Гиберти, и в мифологическом Давиде Микеланджело, а женственность — как символ зовущей к любви красоты, какой она предстает у С. Боттичелли и Джорджоне, в «Прекрасной Симонетте» («Портрет Симонетты Веспуччи») П. ди Козимо и «Данае» Тициана, в портрете Дианы Пуатье Ф. Клуэ, в «Мадоннах» Леонардо да Винчи и Рафаэля. Вот, например, как Дж. Вазари описывал облик одной из Рафаэлевых Мадонн: художник «показал всю ту красоту, которую можно придать выражению девственности, когда очи говорят о смирении, чело — о чести, нос — о благообразии, а уста — о добродетели, да и одеяние ее таково, что оно свидетельствует о бесконечном простодушии и целомудрии».

Примечательны в этом отношении картины Джорджоне, Тициана, Л. Кранаха Старшего, П. Веронезе, построенные на контрасте одетых мужчин и обнаженных женщин — обратном уже известному нам по классической античности противопоставлению обнаженного мужского тела и покрытого тканью женского, ибо для художников эпохи Возрождения наличие или отсутствие одежды имело социально-философский смысл: одежда обозначала *общественный статус* человека, а нагота — *принадлежность природе, а не обществу*. (Весьма любопытно, что когда четыреста лет спустя Э. Мане повторил этот прием в картине «Завтрак на траве», это вызвало возмущение ханжеской буржуазной публики, оказавшей-



МИКЕЛАНДЖЕЛО. Аллегорические скульптуры.

Капелла Медичи. 1520–1534



Б. ЧЕЛЛИНИ.

Солонка «Море и Земля». 1540–1543



С. БОТТИЧЕЛЛИ.  
Рождение Венеры  
(фрагмент).  
Около 1485



Ф. КЛУЭ. Диана Пуатье. Около 1571



Н. ПИЗАНО. Мадонна дель Латте  
(«Молочная мадонна»). XIII в.

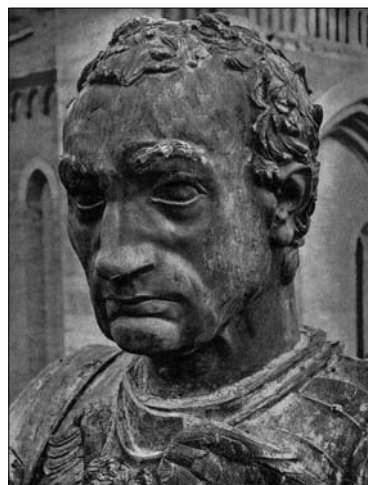


Ж. ФУКЕ. Мадонна с младенцем.  
Около 1450





ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.  
Портрет кондотьера.  
Конец XV – начало  
XVI вв.



ДОНАТЕЛЛО.  
Конная статуя кондотьера  
(фрагмент). 1446–1453

ся неспособной оценить выраженный в этом контрасте философский смысл оппозиции «социальное — природное» или «искусственное — естественное».) Что касается ренессансного решения этой проблемы, то характерна картина Тициана «Любовь небесная и земная», в которой носительницу земной любви характеризует, в частности, ее роскошное платье, а нагота — парадоксально с христианской точки зрения, но вполне закономерно в контексте ренессансного пантеистического мировоззрения — символизирует «любовь небесную»! (В этой связи нельзя не заметить, что приписываемое Э. Панофским Тициану иллюстрирование в этой картине неоплатонического учения о двух типах красавицы (Венеры) — «небесной» и «вульгарной» — представляется не только сомнительным, о чем писал М. Либман, но решительно неубедительным: прекрасное тело нагой венецианки менее всего может символизировать чисто духовную, «небесную» любовь, а великолепный наряд одетой красавицы столь же противоречит представлению о «вульгарности»; если Тициан и думал, когда писал эту картину, о дихотомическом эросе неоплатонизма, унаследованном средневековой этикой и эстетикой, то только для полемического противопоставления ему *типично ренессансного представления о любви, равноценной в обеих своих ипостасях*, при всех отличиях природно-небесного и социально-земного ее проявлений.)

Характеристику ренессансного взгляда на женщину уместно завершить цитатой из уже известной нам книги Э. Фромантена «Старые мастера», в которой удивительно проникновенно говорится о женских образах в живописи Г. Мемлинга: «Перед нами женщины, увиденные в том облике, в каком любит их его нежное сердце, преданное грации, благородству и красоте. Из этого небыва-



Рембрандта как двух немолодых и некрасивых людей, обсуждающих «проблему яблока», словно предвидя последствия своего решения.

XVIII век, особенно ярко во французской живописи, противопоставил два понимания женственности, отвечавшие поляризации общества в это кризисное для многовековой истории феодализма время: ее представление в аристократическом искусстве рококо, классик которого Ф. Буше сделал, по остроумному замечанию А. Хаузера, «изображение грудок и попок “национальным стилем” французской живописи этой эпохи», и образ женственности, воплощенный в живописи Ж.-Б. С. Шардена, певца третьесословного взгляда на мирный семейный уют и на женщину как его носительницу, взгляда, близкого к тому, кото-



О. ДЖЕНТИЛЛЕСКИ.  
Амур и Психея. 1610-е



РЕМБРАНДТ. Адам и Ева.  
1638



П. П. РУБЕНС. Союз Земли и  
Воды. Между 1612 и 1615





что в портретах императоров и императриц — скажем, Людовика XIV или Екатерины II — живописцы и скульпторы выявляли те качества, которые *должны были быть свойственны* монарху, тем более такому, который почитался Великим; закономерна и откровенная идеализация модели, независимо от ее пола, в создававшихся мастерами классицизма портретах английских, французских, немецких, итальянских, русских аристократов. При этом направление идеализации диктовалось сложившимися представлениями *об идеалах мужественности и женственности* — в типичных для патриархальной организации общества антитезах «сила / слабость», «активность / пассивность», «управление / подчинение», «творческая энергия / энергия любви», «грубость / нежность», «государственная (общественная) деятельность / частная жизнь» и т. д.

Если ренессансное и классицистическое искусства, восстанавливая традицию античной скульптуры, обращались в равной степени к изображению женского и мужского обнаженного тела, то в дальнейшем возобладало существенно различное к ним отношение: мужское тело становилось, как правило, предметом внимания художника только в академических студиях, поскольку рисование и лепка тела натурщика расценивались как элемент технической выучки студента, тогда как изображение женской наготы рассматривалось как решение *самостоятельной художественной задачи*, приведшее даже к выделению особого жанра — так называемого «ню» (французское слово, обозначающее «наготу»); мы вернемся к этой теме во втором разделе книги, а сейчас ограничусь заключением, что русское искусство участвовало в историческом процессе самоидентификации пола как одним из аспектов *образного самоосознания им своей национальной культуры*.



Ф. ЩЕДРИН.

Венера (фрагмент). 1792

### 3.

Судьба женщины в России была предопределена «культурной революцией», осуществленной Петром Великим и пустившей глубокие корни в русском Просвещении. Орадикальном изменении положения женщины в обществе говорит уже то, что *четыре женщины, одна за другой, управляли в одном столетии жизнью страны и что женщина же* — Е. Дашкова — стала в XVIII веке президентом национальной Академии наук — факт в мире вообще беспрецедентный!



А. ВЕНЕЦИАНОВ.  
Купальщицы.  
1829



К. БРЮЛЛОВ. Вирсавия.  
Начало 1830-х



И. РЕПИН. Не ждали  
(1 вариант). 1883–1898



Н. ЯРОШЕНКО.  
Курсистка. 1883



Неудивительно, что в русской живописи этой эпохи женский образ занял столь значительное место, но, в отличие от западно-европейского искусства XV–XVIII столетий, наша живопись не знала ни эротической темы, ни даже изображения обнаженного женского тела. Впервые его изображение вошло в русскую культуру в скульптурах Летнего сада, привезенных по заказу Петра I из Италии, центральное место среди которых заняла статуя Венеры Таврической (примечательно, что для ее охраны от возможной агрессии русских зрителей, воспитанных на идеалах домостроя и православной морали, был поставлен распоряжением царя гвардеец с мушкетом!).

Только в конце XVIII века русские скульпторы отважились на изображение обнаженного тела, оправдываемое, однако, мифологической сюжетикой, живопись же сохраняла «целомудрие»... В то же время образ женщины едва ли не господствовал в портретной живописи, выражая *осознанное и последовательное стремление постичь духовный мир женщины, как будто все время противопоставлявшийся психологическому строю мужчины*. Русские портретисты XVIII века — А. Антропов, И. Аргунов, Ф. Рокотов, Д. Левицкий, В. Боровиковский, И. Вишняков, Ф. Шубин — делали это, разумеется, каждый по-своему, и все же в основе их творчества лежала некая общая установка на выявление *реального, а не воображаемо-идеального, качества женской души* — ее изящества, теплоты, нежности, доброты, обаяния, радостного приятия мира, открытости любви... Примечательно, как часто героини этих портретов улыбаются, в отличие от всегда серьезных, подчас суровых, мужских образов. Если же героини портретов Ф. Рокотова серьезно-сосредоточенны, то за этой серьезностью скрывается богатый, сложный, недоступный рациональному словесному определению загадочный духовный мир — такой, какого нет ни у одного запечатленного живописцем мужчины. При этом духовные качества женщины оказываются подчеркнуто не зависящими от ее социального положения — хотя в большинстве случаев это аристократки, художники относят их благородство не к родовитости, как чаще всего делали блестящие английские портретисты этого времени, а к свойствам *обретенного женщиной уровня культуры*; такова и созданная Д. Левицким серия портретов смолянок, воспитанниц первого в стране женского института, в которой девушки предстали в исполнявшихся ими сценических ролях. Не менее показательны и появление в творчестве В. Боровиковского первого в истории нашего искусства портрета крестьянки, предвосхитившего появление этой темы в искусстве А. Венецианова, и написанный им же уникальный портрет Екатерины Великой, представляющий ее не как императрицу, со всеми атрибутами самодержавной власти, а как частное лицо, — исследователи отмечали явное влияние трактовки Екатерины как немолодой миловидной женщины, прогуливающейся в парке со своей собачкой, на ее изображение А. Пушкиным в «Капитанской дочке». Хотелось бы подчеркнуть, что сама возможность такого влияния объясняется *общим для демократического направления русской культуры отношением к женщине, противопоставленным в XVIII веке ее длительному унижению средневековой домостроевской и религиозной моралью*.



И. АРГУНОВ.  
Портрет  
крестьянки.  
1784



А. АНТРОПОВ.  
Портрет  
А. М. Измайловой.  
1759



И. ВИШНЯКОВ.  
Портрет  
С. С. Яковлевой.  
Около 1756



Д. ЛЕВИЦКИЙ.  
Портрет  
М. А.  
Дьяковой.  
1778



Ф. РОКОТОВ.  
Портрет  
неизвестной



Ф. ШУБИН.  
Портрет  
М. Р. Паниной.  
Середина 1770-х



В. БОРОВИКОВСКИЙ.  
Портрет  
крестьянки.  
Около 1795



В. БОРОВИКОВСКИЙ.  
Портрет  
Екатерины II.  
Середина 1790-х



Только в XIX столетии в русской живописи появится тема любви, и в жанре «ню» первые шаги будут сделаны А. Венециановым и К. Брюлловым. Однако широкое развитие этот жанр получил в России только в начале XX века под явным влиянием французского импрессионизма и кубизма, а до этого особенностью решения «проблемы пола» в нашей живописи было то, что она рассматривалась в конкретном социальном контексте, который позволял выявить ее нравственно-эстетическое содержание — в таких, например, картинах, как «Сватовство майора» П. Федотова, «Приезд гувернантки в купеческий дом» В. Перова, «Неравный брак» В. Пукирева, либо в осмыслявших социальную активность женщины произведениях — в «Боярыне Морозовой» В. Сурикова, в «Царевне Софье»



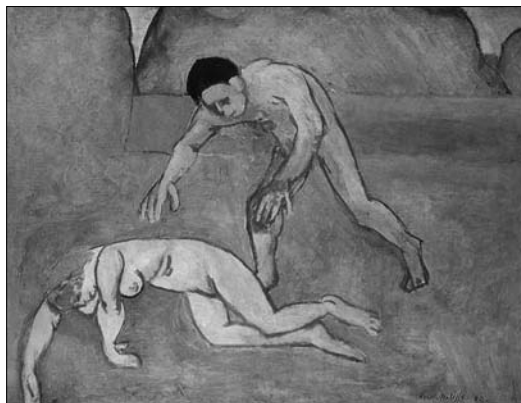
Э. МАНЕ. Завтрак на траве.  
1863



О. РЕНУАР. Большие купальщицы.  
1884–1887



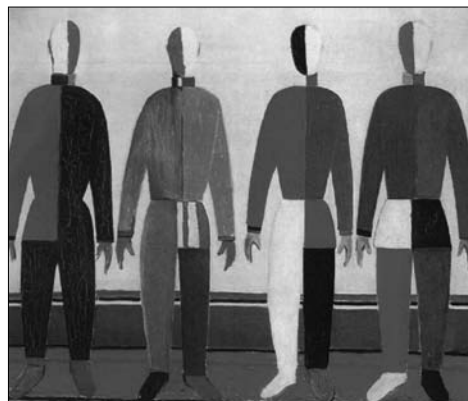
П. ПИКАССО.  
Девочка на шаре. 1905



А. МАТИСС. Нимфа и сатир. 1909



и абстрагированно-биологическую в скульптурных композициях Г. Мура к свободной *реконструкции тел*, которая делала все менее значительными их природные различия: весьма характерно, что в ходе работы над программой для него картиной «Девушки из Авиньона» П. Пикассо превратил несколько мужских фигур в женские, и в результате возникшие образы воспринимаются, по точному ощущению В. Турчина, как «пугающие фетиши современной эротики, словно лишенные пола и тем не менее агрессивные»; по его же выражению, персонажи многих произведений Пикассо «сексуально-амбивалентны» или просто «бесполы»...



К. МАЛЕВИЧ.  
Супрематизм в контуре  
спортсменов



П. ФИЛОНОВ. Мужчина и женщина.  
1912–1913

Эти слова можно отнести и к произведениям многих других художников XX века, ибо сведение человеческого облика к некой схематической пластической или колористической конструкции снимало саму проблему выявления не только психологических, но даже анатомических особенностей мужского и женского тел.

Так оказалось, что искусство — буквально, по гегелевскому закону «отрицания отрицания»! — вернулось в XX веке к *исходной ступени неразличимости пола*, свидетельствуя новыми вариантами андрогенных образов, что гермафродит — не патология, а некая «идеальная структура» тела и духа: один из «классиков» модернистского движения М. Дюшан написал в 1919 году ставшую скандально известной «Мону Лизу с усами», его соратник по сюрреалистическому движению Й. Баадер сделал монтаж из торса Венеры Милосской





Аналогичные процессы можно увидеть и в русском искусстве первых десятилетий XX века. Хотя П. Филонов начинал с гротескно заостренного противопоставления мужчины и женщины, он пришел в конечном счете к их полному неразличению при погружении фрагментов лиц и тел в первозданный цветопластический хаос, а К. Малевич в процессе схематизации человеческого тела исключил какие-либо признаки, различающие мужчину и женщину. (В «Собачем сердце» М. Булгакова профессор Преображенский при первой встрече с «новыми товарищами» задает недоуменный вопрос: «Вы мужчина или женщина?» — «Какая разница», — последовал ответ.)

Парадоксально, что в советское время сохранение изобразительности в живописи, при погружении отношений мужчины и женщины в историко-революционный или производственный контекст, приводило к аналогичному результату — к стиранию сколько-нибудь существенных различий мужчины и женщины, и не только психологических, но и физических — это отчетливо видно в картине Б. Иогансона «Допрос коммунистов»; эталонным оказывается здесь качество *мужественности*, делавшее образ женщины *мужеподобным*, — таковы последствия той социокультурной ситуации, которая имела в своей основе идею «диктатуры пролетариата», соответственно утверждая высшую ценность физического труда и классового насилия со всеми их телесными и психическими атрибутами. Особенно отчетливым это становится при сопоставлении мужественных героинь советских художников 1920-х — 1930-х годов с женоподобными мужчинами не только у К. Сомова, но и у М. Нестерова — таковы изменения в понимании соотношения мужественности и женственности, подобные тем, которые мы видели в истории античной пластики, только произошедшие в обратном порядке.



заклинанию: «Запад есть Запад, и Восток есть Восток, и им не сойтись никогда», но в наше время им ищут научно-теоретическое обоснование, его находят в боровском «*принципе дополнительности*», который позволяет уподобить отношение «Восток — Запад» отношению корпускулярных и волновых свойств элементарных частиц в микромире, или же в новейшем учении о *функциональной асимметрии человеческого мозга*, позволяющем признать левополушарное мышление достоянием Западного человека, а *правополушарное* — Восточного.

Во всех этих представлениях есть известный резон, но беда их в том, что они *чисто декларативны*, и потому остается решительно непонятным происхождение самой этой антиномии: если она является имманентным культуре как таковой раздвоением типов мышления, то почему и как они связаны с географической топографией нашей планеты — почему правополушарное мышление локализовалось в ее восточном регионе, а левополушарное — в западном? И почему Восток и Запад — вопреки пророчеству английского поэта — в разных сферах культуры все чаще «сходятся», «сходят с места», уверенно идут навстречу друг другу, если они *комплементарны* в боровском смысле, т. е. *альтернативны* и, следовательно, к *слиянию неспособны*?

На все эти вопросы мы не находим ответа, что неудивительно: данные представления трактуют проблему «Восток — Запад» принципиально *внеисторично*, а это обрекает на неудачу любую попытку решения культурологических проблем — ведь *история есть форма бытия культуры*, и потому в отвлечении от закономерностей реального исторического процесса никакие культурологические проблемы не решаются. Если же рассуждать исторически, то окажется, что данная проблема возникает только в Новое время, а ее реальные онтологические основания — в эпоху Возрождения, когда западная цивилизация стала разрывать рамки господствовавшей в Средние века *традиционной культуры*, Восточная же оставалась в жестком плену *традиционности* — как типа мышления, поведения, художественного творчества. Научное обоснование этого тезиса уже давалось мной в последних работах по философии культуры и эстетике, ограничусь поэтому выявлением значения данной географической дихотомии, *образовавшейся исторически* и потому-то не вечной, а *преходящей вместе с породившими ее условиями бытия*.

Обобщая, а потому неизбежно повторяя, ряд положений, высказанных в предыдущих главах, сформулирую общую характеристику традиционной культуры. Вырастая из «единого ядра древних цивилизаций», по точному определению В. Иорданского, она складывается повсеместно — на Востоке, Западе, Юге и Севере — в историческом процессе антропо-социо-культурогенеза именно как управляемая непрерываемой властью *традиции форма мышления и поведения людей*, принадлежащая к одной родоплеменной, а затем этносоциальной общности. Она является *традиционной*, потому что мировосприятие людей на этой стадии истории *мифологично*, т. е. исходит из того, что *все, общепринятое в данной группе, общепризнанное и передаваемое из поколения в поколение, есть изначально данная людям абсолютная истина*, символ веры, общее для всех мировоззрение; она *традиционна*, далее, потому, что индивид еще *полностью растворен* в общности,



с проистекающими отсюда правом на новаторство и потребностью новаторства; между тем на Востоке господство традиционализма *сохраняется вплоть до наших дней*, в той мере, в какой он не поддается вестернизации (сильнее всего это проявляется в странах, где господствует ислам в самых радикальных его формах). На первом уровне — фольклорном — культура остается традиционной и на Востоке, и на Западе на протяжении всей истории народного самостоятельного творчества, в первую очередь крестьянского, хотя и в городе такая форма творчества сохраняется в известных пределах и в известных условиях — и как *пролетарский песенный фольклор* на рабочих окраинах русских городов начала нашего века, и как специфическая форма интеллигентского фольклора во времена вынужденной устности его существования — *анекдот*. (Я употребляю понятие «фольклор», в отличие от специалистов-фольклористов, в широком смысле «народной культуры», а не как обозначение одного только словесно-поэтического, песенно-музыкального и танцевального творчества, ибо такими же формами крестьянского сознания являются и народное художественное ремесло, и изобразительное творчество в виде русского лубка или китайской народной картинки.)

Восток дал ярчайшие образцы традиционного типа культуры, в котором высшей ценностью обладает *неизменное, стабильное, вечное* — то, что в китайской философии обозначается знаком «чан», противопоставляемым «*фэйчан*» — *изменчивому, преходящему, развивающемуся*. Исследователь истории китайской культуры Г. Салтыков утверждает: «Значение традиций для традиционного “китайского образа жизни”, который в определенной мере может рассматриваться как “конфуцианский образ жизни”, настолько велико, что его трудно переоценить. В этом смысле многовековой опыт китайской цивилизации как бы представляет собой гигантский социальный эксперимент для анализа всех преимуществ и недостатков этого социального явления». Нельзя не согласиться с этим тезисом, потому что отличие китайской культуры от других вариаций традиционализма и на Востоке, и на средневековом Западе, в том числе и в России, неправомерно сводить к особенностям содержания того, что именно традиция закрепляет и транслирует, — изучение этого специфического содержания, конечно же, исключительно важно для специалиста-этнографа, искусствоведа, фольклориста, но второстепенно для понимания *общих закономерностей истории культуры человечества*. Разумеется, *меры власти традиции* в разных регионах и национальных культурах различны: так, отмеченные историком «длительность и непрерывность существования китайской цивилизации и государственности, китайской социальной структуры в ее традиционном и почти неизменном виде» существенно отличают ее от проявления силы традиции в истории русской культуры и тем более средневековой французской. В этой связи вспоминается мысль, не раз повторявшаяся русскими мыслителями, от А. Герцена до Г. Федотова, что если бы не реформы Петра I, Россия и в XIX веке оставалась бы страной, по характеру и уровню развития своей культуры подобной Персии или Китаю... Понятие «чан», как отмечает Е. Завадская, было «весьма важным элементом эстетики периода Сун, особенно в теории поэзии и живописи Су Ши», что вполне закономерно, ибо на Востоке





Голова ангела  
из Реймского собора. Франция



Голова «деваты» (полубогини).  
Индия



Бодхисаттва. IV–VI вв.



Король из Бовэ. Конец XII в.





встречаются еще в иконографии древнеегипетского пантеона, где точно так же изображались богиня Исида с младенцем Гором, Гор, разящий Сета в облике чудовища...». Но вот в китайских народных картинках оказывалось возможным прямое заимствование иконографических схем христианского искусства — как, например, в изображении богини Гуаньинь с сыном на руках, да еще в окружении других мифологических персонажей, или мифологического героя, пронзающего копьём беса, подобно Святому Георгию.

Такие аналогии можно без труда найти и в сопоставлении произведений, принадлежащих другим национальным культурам, — таково, например, сходство античного мифа о Пигмалионе и Галатее и древней индийской легенды о том, как Брахма воскресил сына брахмана, нарисовав его портрет; это была, согласно древнеиндийскому трактату «Читролакшана», первая в мире картина, и благодаря этой способности оживотворения живопись признается «важнейшим из искусств». Вместе с тем, поскольку изложенные в этом трактате правила изображения мира — «пропорции, композиции и цвета, употребляющиеся при написании картин», исходят от Брахмы, они должны рассматриваться как *нерушимое правило*, как священный закон искусства живописи. Описание идеальных пропорций тела и лица здесь иное, чем в трактате Поликлета «Канон», но они стали



Чадоподательница Гуаньинь.  
Китайская народная картинка



Пхар «разрубает» беса.  
Китайская народная  
картинка



пример, портретов двух лиц, созданных крупным иранским миниатюристом рубежа XV и XVI веков К. Бехзадом.

Удивительно ли, что *сходные социокультурные условия имеют аналогичные художественно-образные следствия*? Поэтому во всех традиционных культурах данные иконографические принципы приобретали *канонический характер, требую строгой теоретической фиксации*, ибо художественная ценность произведений живописца определялась мерой овладения этими канонами (хотя в большинстве стран подобные каноны оставались неписаными и передавались в процессе обучения мастером учеников).

Разумеется, в общем формальном строе традиционного искусства в разных странах Востока, и тем более Запада и Америки, существовали определенные стилевые различия, особенно ярко проявлявшиеся в изображении человека, но они имели явно второстепенный характер по сравнению с тем, что было здесь *типологически инвариантным*.

## 2.

Таким образом, мнимое противостояние Востока Западу есть в действительности конфликт не «вообще Востока», а Востока *изоляционистского*, сопротивляющегося вестернизации (как сопротивлялись влиянию «немцев», т. е. «вообще европейцев», допетровская Русь и послепетровское славянофильство), и не «вообще Западу», а *послеренессансному Западу*, — конфликт, объясняющийся *неразвитостью на Востоке личностного начала* и в человеке, которого искусство изображает, и в человеке, который его изображает. Феодалное общество сохраняло на Востоке на протяжении веков свою классическую сословную структуру и непререкаемую власть традиций над жизнедеятельностью индивида, сознание и поведение которого продолжало определяться *не его индивидуальными качествами, а принадлежностью к сословию, к тем или иным его слою, клану, касте*, а значит, и местом этого клана, слоя, сословия, касты в общей социальной иерархии; особые качества индивида не имели ценности в общественном сознании, а значит, не осознавались и искусством. По выводу крупнейшего знатока восточной культуры Ф. Щербатского, для буддиста «истинное знание» — это убеждение, что «никакого “я” не существует, нет ничего “моего”»; и хотя Т. Григорьева, характеризуя мировоззрение буддизма как «безличностное», ставит это понятие в кавычки, поскольку буддизм признает «космическое Я» и «индивидуальный путь спасения» в учении «дзэн», она должна признать, что «на практике идеал гармонии единичного и Единого, как правило, не осуществлялся и, в принципе, вообще не мог осуществиться в условиях восточной деспотии». Но это относится в равной мере к доренессансному искусству Западной Европы и средневековой Руси, ибо таково *типологическое свойство данной исторической формы самосознания человека*.

Все же медленно и неуклонно в историко-культурном процессе оценка значения индивидуальности человека постепенно возрастала на Востоке, как и в позднем



так как владение цветом открывает живописи недоступную скульптуре возможность проникновения в *тончайшие сферы духовной жизни портретируемого*.

Вот почему я присоединяюсь к тем историкам, которые не приемлют активно пропагандировавшуюся у нас академиком Н. Конрадом теорию «*всемирного Ренессанса*» — история культуры Востока *не знает Возрождения*, и не знает именно потому, что, невзирая на действительно имевшие место во всех странах эпизодические ситуации «возрождения» древности (один из китайских историков философии насчитывает в истории своей страны четыре (!) подобных ситуации, начиная с XII века и кончая XX), Восток *сохранял верность устоям традиционализма*, а значит, и лежащему в его основе *мифологическому сознанию*, которое делает главным «героем» искусства *не человека, а обожествляемую им природу* и направляет искусство на *идеализацию реальности*, что препятствует развитию личностного начала и в бытии общества, и в его сознании, и в художественном творчестве. Напомню еще раз данное Л. Баткиным определение характернейшей черты итальянского Возрождения как «*поиска индивидуальности*»; американский историк искусства С. Корнелл имела все основания назвать первый параграф главы об искусстве Возрождения цитатой из Протагора: «Человек как мера всех вещей»; но можно ли применить эти формулы к какому-либо этапу истории любой национальной разновидности традиционного искусства и на Востоке, и на Западе, если основой традиционности является признание того или иного *божества, а отнюдь не человека*, «мерой всех вещей» и если ни одна из модификаций традиционной культуры не знает — и не может знать по самой ее природе! — «*поиска индивидуальности*»? Вопрос этот, разумеется, риторичен.

Полемизируя с создателем теории «всемирного Возрождения», Л. Васильев так сформулировал свое основное возражение: «Наивно было бы говорить о расцвете свободы мысли, величия человеческого духа и культа таланта, индивидуальности, гениального своеобразия творца в позднесредневековом Китае». И это вполне основательное возражение, потому что историко-культурная сущность Ренессанса не в восстановлении каких-то принципов древней цивилизации — Э. Панофский удачно определил принципиальное отличие европейского Ренессанса от подобных ситуаций, назвав их уже в заголовке своей известной работы «*ренессансами*», используя в написании этого слова начальную строчную букву, — а *в разрыве с имперсонально-традиционным характером собственной средневековой культуры* и в развитии *тех ростков личностно-инновационного принципа культуротворчества*, которые были заложены в античности.

В контексте нашего исследования решение данной проблемы особенно важно, поскольку, как точно сформулировал это О. Бенеш, исходя из концепции М. Дворжака, сущность Ренессанса состоит в том, что он «*установил новый идеал человека, основанный на интеллектуальной культуре*, идеал духовной свободы и автономии личности» (курсив автора). Поэтому, при всех отличиях северного Возрождения от итальянского, которые последовательно и тонко выявляет исследователь, он увидел «роднящую их» черту именно в этой «главнейшей особенности искусства Возрождения».



Россия, и так же, как в эпоху Возрождения Италия сделала это по отношению к античности, и своей собственной, и греческой, — Запад находился уже на такой стадии развития, которая оказалась оппозиционной по отношению и к своему ренессансному, и к своему просветительскому прошлому; потому Востоку приходилось осваивать опыт *современных западных движений* — реализма, модернизма, маскульта и т. п., как и *современных философских учений*, не говоря уже о достижениях XX века в областях науки, техники, технологии, спорта, рекламы, организации массовых коммуникаций... Вместе с тем в той мере, в какой Восток противился процессам вестернизации и отстаивал свою самобытность — т. е. *власть традиций*, — он сохранял свою издавна сложившуюся ментальность и противопоставлял ее западному мышлению, создавая впечатление, что это *не две исторические ступени* развития культуры, а *две равноценные, параллельно существующие ментальные и эстетические структуры*, проявления мнимой извечной антиномии «*инь — ян*».

В этом контексте выясняется правомерность применения обнаруженной наукой функциональной асимметрии полушарий человеческого мозга для объяснения различий типов мышления Восточного человека и Западного. Действительно, на Востоке, безусловно, господствует *образное мышление, конкретно-чувственное*, а на Западе — *логическое, словесно-понятийное, дискурсивное*. Исследователи не раз отмечали, что на Востоке слово играет несравненно меньшую роль, чем на Западе, — известный японский писатель Я. Кавабата утверждает, что в японской традиционной культуре «истине тесно в словах» и потому она находится «вне слов»; понятно, что в художественной культуре восточных стран литература несравненно менее развита, чем в Европе; и в повседневной жизни, в человеческом общении, и в театре, и в изобразительных искусствах едва ли не главная выразительная функция принадлежит *жесту* — не случайно герои буддийской мифологии, как уже отмечалось, *многоруки*. Однако отсюда неправомерно было бы заключать, как это нередко делается, что такое различие в соотношении невербальной и вербальной форм мышления является некой анатомофизиологической константой двух регионов, неизвестно как и почему в них возникшей; речь должна идти здесь опять-таки об *историко-культурной детерминации данного различия*, ибо образная доминанта мышления свойственна *традиционному типу культуры как таковому*, всем его разновидностям, — мы отчетливо видим это и в культуре европейского средневековья, которая была менее всего вербальной, — по справедливому утверждению историка Европы Ж. Ле Гоффа: «Средневековая культура была культурой жестов». Несомненно и то, что в эту эпоху в ее художественной сфере господствовала на Западе, точно так же, как на Востоке, *храмовая архитектура* с включенными в литургический синтез скульптурой, живописью, песнопением. Приводя характеристики отношения к слову в западно-европейском Средневековье, которые дал такой его знаток, как А. Гуревич, Т. Григорьева заметила: «Казалось бы, на буддийском Востоке слово воспринимается в духе средневекового мышления», — «казалось бы» потому, что существовали тут и известные, отмеченные исследовательницей отличия, но как бы ни были они значительны,





*неотделима от физического бытия человека*, и потому сами боги приобретают *акцентированно телесный облик* и ведут *активную телесную жизнь* — воинскую, ремесленную, сексуальную; ее-то, как мы уже могли убедиться, широко изображает наиболее «телесное» искусство — *скульптура*, а вслед за ней и живопись и в Древней Греции, и на средневековом Востоке. Сказанное об этом в предыдущих главах дополню таким любопытным примером, как возможность включения гигантской головы Будды в *само тело индийского храма*, — ничего подобного не знает христианская архитектура; и все же можно ли недооценить роль скульптурного оформления готических соборов, начиная с порталов, капителей, колонн и кончая сложными скульптурными композициями гробниц королевских захоронений, находящихся внутри собора?

Иудаизм, христианство и ислам сумели «отслоить» жизнь духа от жизни тела и превратить Бога в «абсолютный» — *т. е. очищенный от плоти, полностью дематериализованный* — *Дух*, который потому и недоступен изображению, что изобразить можно только то, что имеет *материальный, физический облик*; потому и общаться с таким «чистым Духом» можно только *молитвенным словом*, произносимым или мысленным, напеваемым или письменно запечатленным; но слово это является эмоциональным выражением переживания связи с Богом и потому должно быть *образным, поэтическим*, а теоретическим лишь тогда, когда возникает необходимость в обосновании содержания мифологических основ и литургической практики культа теологией, богословием, религиозной философией.

Наконец, еще один важный аспект проблемы «Запад — Восток» состоит в *относительности их противопоставления в данном отношении*, поскольку и тот и другой внутри себя *разнородны*, — в культуре Востока диаметрально противоположны позиции буддизма и мусульманства, но сходны установки буддизма и католицизма, который принимает столь же широко «услуги» изобразительных искусств, следуя обычной для христианства тактике компромиссов; но против такого компромисса воинственно выступали и византийские иконоборцы, и русские нестяжатели, и западно-европейские протестанты, клеймившие идолопоклонство христианских ортодоксов, — О. Бенеш прямо говорил об «иконоборческих тенденциях протестантизма», чреватых превращением Германии в «культурную пустыню».

Возрождение, как переходная эпоха, еще сохранило художественно-образную доминанту в культуре — по совершенно справедливому заключению В. Гращенкова, «для всей культуры Возрождения характерно преобладание образно-поэтических форм мышления над строго научными»; автор приводит и проницательное замечание А. Герцена, что в эту эпоху «в науке победа над средневековым воззрением не была так торжественна, так полна, как в области искусства». Но искусство предстает здесь не в бесплотной форме молитвенного песнопения и предельно дематериализованной храмовой архитектуры, как в Средние века, а в форме, *изображающей видимый, материальный мир живописи*, соперничать с которой, судя по полемике Микеланджело с Леонардо да Винчи, могла только *скульптура*.



Голова Будды в теле храма Байон.  
Камбоджа. XII–XIII вв.



Портал собора в Шартре.  
XIII в.



Гробница бургундского князя. Франция.  
XV в.



Тайная вечеря.  
Капитель в церкви  
Сен-Поль в Иссуре.  
Середина XII в.



Таким образом, преобладание того или другого типа психической деятельности человека — явление *историческое*, объясняющееся *потребностью в нем культуры*; до тех пор пока она опирается на мифологическое сознание и на выросшую из него религию, левое полушарие не получает серьезных стимулов для развития своей способности создавать абстрактно-теоретические, логико-дискурсивные модели бытия, и потому приоритет принадлежит деятельности того полушария, которое обеспечивает *эмоциональную* активность психики и *паралингвистические* средства коммуникации. Глубоко закономерно, что онтогенез повторяет тут, как и во многих других отношениях, филогенез: и у ребенка приоритет принадлежит *правому полушарию* — отсюда потребность и яркая способность детей к рисованию, лепке, пляске и пению при относительно слабом развитии словесного способа изображения реальности и тем более способности абстрактных рассуждений.

Когда Т. Григорьева, характеризуя китайский тип мышления, пишет: «Господствовавшая над умами людей на протяжении пятнадцати веков мировоззренческая система приучила их определенным образом воспринимать вещи. Под влиянием китайских учений и буддизма выработался принцип мышления, который можно было бы назвать принципом недуального отношения к миру, неразличения субъекта — объекта, материи — духа, рационального — эмоционального», — она фактически описывает *первую в истории человечества и в жизни отдельного человека форму психической деятельности*, которая этой своей «недуальностью» и делает мышление *образным*, не достигшим еще развитой формы *логического дискурса*. И этим же объясняется отмеченная Л. Васильевым огромная роль разного рода символических изображений в Китае, где «символы и их использование проникли буквально во все сферы жизни, быта, культуры китайцев», — ведь символ является одной из *изначальных модификаций художественного образа*, структурным вариантом образного мышления. Историк искусства отмечал, что «ритуальная символика оказала большое влияние и на развитие китайской живописи — не только народной картины, иконографического и благопожелательного лубка, построенного на ней почти целиком, но и живописи высокого жанра. Символикой полны свитки крупнейших мастеров кисти. Нередко динамика сюжета или красоты природы отходили на второй план, уступая место стремлению посредством группы четко фиксированных символов выразить какую-то идею.<...> Так, комбинация определенных видов птиц и цветов должна была соответствовать одному из четырех сезонов года: воробей с заснеженным бамбуком — зиме, сорока с цветущей сливой — весне, цапля и лотос — лету, феникс с хризантемой — осени». Говоря, что «твердо фиксированная символика всегда довлела над свободой мысли и поисками мастера, ставила его в жесткие рамки авторизованной традиции», ученый счел необходимым сделать существенное уточнение: «Едва ли стремление к стандартной символической в искусстве было характерным только для Китая. Скорей, напротив, это было в большей или меньшей мере типичным *для всех так называемых традиционных обществ*» (курсив мой. — М. К.).

Вот еще один любопытный пример действия той же закономерности: исполнение в традиционном китайском театре женских ролей мужчинами отнюдь не



культуре разных народов этого региона, Восток сохранял в своем мировоззрении то отношение к природе, которое на Западе отразили пифагорейцы и элеаты, — их, быть может, точнее было бы называть не *досократиками*, а *допротагорцами*, ибо именно Протагор произнес ставшие формулой европейского гуманизма слова: «*Человек есть мера всех вещей*», — подчеркнув в дополняющем разъяснении: «*...существующих, что они существуют, и не существующих, что они не существуют*». Нельзя не согласиться с А. Лосевым, что «полная значимость» этого принципа заключается «отнюдь не просто в субъективизме», а в разрыве с «космологизмом, который теперь уже не продвигал вперед мысль, а, скорее, ее сковывал»; поэтому существенно не противостояние Сократа и софистов, сделанное Платоном драматургической основой его философских диалогов, а то, что «и софисты, и Сократ одинаково интенсивно отошли от прежней космологии и одинаково интенсивно перешли в область эстетики антропологической. И софисты, и Сократ одинаково переходили к человеку...».

Восток же «не перешел к человеку», рассматривая его *лишь как элемент природы, космоса, мироздания*, что и определило характер его искусства. Не могу не привести поэтичное описание одного из характерных направлений японской живописи — «хайга», принадлежащее его исследователю С. Соколову: «Искусство хайга — это умение прочувствовать печальную музыку угасших красок осеннего леса в пору промозглых сумерек и донести ее до нас силуэтом нахохлившейся птицы на голой, засохшей ветке; это умение ощутить особую прелесть в звоне древнего храмового колокола, звук которого теряется в пышных кронах цветущих вишен, и выразить возникающее при этом еле уловимое чувство пьянящей и чистой радости краешком ворот храма, потонувшего в легких облаках цветущих деревьев; или умение услышать тишину зимнего вечера...». Представительность живописи «хайга» как явления японской культуры автор видит в ее родстве со многими явлениями японского искусства — с чайной церемонией, с театром Но, с планировкой сада и мастерством икебаны.

Мы ощутим произошедшее в истории культуры принципиальное изменение взглядов на ценностное соотношение человека и природы, если сопоставим надение колонны в древневосточной архитектуре *элементами растительных форм*, а в Древней Греции превращение обыкновенного опорного столба в скульптурное изображение человека — в *атланта* и *кариатиду*; столь же характерно *изгнание изображения человека из искусства* мусульманством и иудаизмом и попытка достичь той же цели христианскими иконоборцами. Если язычество одухотворяло — т. е. *очеловечивало* — природу, то монотеистические религии обожествовали *внеприродное в человеке*, а искусство Возрождения очеловечило богов и пантеистически *растворило божественное в природном*; и если в европейском доренессансном искусстве господствующим жанром был *религиозно-мифологический*, то в китайском и японском другой тип мифологии приводил к растворению человека в природе — таков смысл пейзажного принципа изобразительной деятельности, доминировавшего в этих культурах. Л. Васильев подчеркивал, что в Китае анимизм «всегда играл значительную роль, особенно в повседневной жизни народа,



воздаемая рисунками, позволяет заключить, что такое понимание места человека в мире — это не личная особенность творчества данного художника, а *философско-эстетическая установка китайского искусства*.

Но вот еще один прелюбопытный пример из другого времени, другого слоя художественной культуры и совсем другой этнической среды — карельская народная картинка начала XIX века «Адам и Ева у древа познания добра и зла», в которой главным героем оказывается совсем не Адам и не Ева, а *само дерево*, огромное, занимающее центральное место в композиции листа и подчеркнуто декоративно-нарисованное, — все почти так, как эту сцену трактовал бы китайский или японский художник!

Характеризуя средневековую китайскую бытовую живопись, Н. Николаева пишет, что она «не раскрывает глубокого мира чувств и духовных переживаний» человека, «не показывает личность во всей ее психологической сложности», а в тех случаях, когда «требовалось передать человеческие чувства с наибольшим обобщением и широтой, художники прибегали к помощи пейзажа или пейзажных мотивов, которые обогащали человеческий образ, сливая его чувства с настроениями природы». Но в том-то и дело, что «обогащать человеческий образ» с помощью образа природы нужно постольку, поскольку непосредственно данная образом жизни связь человека с природой говорит о неразвитости в нем тех качеств, которые формируются в процессе его дистанцирования от природы, что и позволяет человеку осознать свое от нее отличие, порождаяемую цивилизацией слож-



ЦЗЯН ШИЛУНЬ. Река. 1993





ностями одной общей методологической установки — умозрительного, а не оптического восприятия мира, т. е. не признающей — *еще* не признающей и *уже* не признающей — эстетического значения *реального человеческого зрения*, а значит, и необходимости моделировать в живописи *его* способность преломлять объективные пространственные отношения.

Наконец, общность искусства Востока, независимо от времени его создания, и доренессансного искусства Запада состоит в том, что и тут и там безусловно и безраздельно господствует *идеализирующий способ формообразования*. Нельзя не согласиться с Б. Роулэндом, который в результате сравнительного анализа искусства обоих регионов пришел к выводу, что «в искусстве, связанном традицией — имеем ли мы дело с портретами, пейзажами, религиозными изображениями или с птицами и животными, — подход художника никогда не бывает реалистическим, скорее его можно назвать концептуальным», ибо художник «стремится изобразить самые существенные или типические черты своих объектов, какими их знает разум, а не видит глаз. Цель его — не буквальное воспроизведение объекта, а изображение универсального и легко узнаваемого символа». Смысл же этой универсализирующей «концептуальности» — в противопоставлении буквально, по Платону, *идеальных первообразов* и *несовершенной эмпирической реальности*.

Остается заключить, что с интересующей нас человековедческой точки зрения вклад, внесенный изобразительным искусством Востока в самопознание человека, состоит в том, что оно *открыло — и поэтически доказало их ценность! — такие качества человека в его отношении к природе, которые оставались нераскрытыми искусством Запада*; именно поэтому в конце XIX — начале XX веков во французской и русской живописи возникла потребность освоения опыта японского пейзажа как воплощения мироощущения, названного несколько позже Тейяром де Шарденом *«благоговением перед природой»*... На Западе же христианство противопоставило такому мирозерцанию *«благоговение перед Духом»*. Однако при всей контрастности этих идеологических, психологических и эстетических позиций общим для них оказывалось *отсутствие «благоговения» перед человеком*. Такое благоговение будет лежать в основе культуры Возрождения, которая поэтому противостоит и культуре Востока, и собственному европейскому средневековому прошлому.

#### 4.

Теперь можно ответить на последний вопрос: почему развитие культуры человечества пролегает в русле *дихотомии «Восток — Запад»*, куда исчезли из этой стихийно сложившейся культурологической концепции еще два региона нашей планеты — Север и Юг?

История человечества сложилась таким образом, что, зародившись на Юге — в Африке, — оно распространилось по всей планете, адаптируясь в способе своего



предложил путь их решения: «Восток не шел медленнее по той же дороге, он просто шел другой дорогой, но шел в нормальном для своего пути ритме».

Суть проблемы, однако, не в том, избрать ли критерием прогресса развитие науки и техники или нравственности и иных ценностных представлений, ибо и тот и другой критерии *частичны и производны от главного и всеопределяющего* — от уровня развития *самого человека в целостности его многостороннего существования*, а этот уровень «измеряется» масштабом обретенной индивидом *свободы самопроявления в творческой деятельности и общении с другими людьми*. Ибо, в отличие от всех других живых существ, человек не получает программу своего поведения, принципы своей деятельности и содержание управляющих этим поведением и этой деятельностью психических операций от рождения, в структуре генетического кода, а *должен вырабатывать эту программу сам*, и в филогенезе как человечество, и в онтогенезе как индивид, наследующий опыт предшествующих поколений внегенетически — т. е. через «механизмы» культуры. Такой уникальный в природе способ существования предопределил необходимость *непрерывного и бесконечного развития человеческого интеллекта*, который совершенствует технику и технологию материального производства, медицинскую практику, средства передвижения, способы коммуникации, структуру общественного самоуправления, а тем самым и необходимые для всего этого науки, формы идеологии, виды искусства, философский дискурс, но не как самоцель, не как игру физических и интеллектуальных сил, а как *пути расширения спектра свобод — свободы от подчинения силам природы, силам социальным, силам собственных инстинктов и неосознаваемых импульсов*. В истории предметной деятельности человечества это двустороннее единство свободы и творческой энергии проявляется в *культуре*, а в истории развития индивида — в его *превращении в личность* и в последовательном расширении богатства качеств, образующих уникальное духовное содержание личности. В этом свете традиционное общество и традиционная культура, независимо от ее регионального, национального, конфессионального варианта и конкретно-исторического состояния, самой властью традиции над индивидом, не позволяющей ему становиться свободной и уникальной творческой личностью и развиваться в этом личностном качестве, являются *ранней ступенью истории человечества*, преодоленной в ходе его дальнейшего развития на Западе, в ходе распада традиционализма и формирования цивилизации, порождаемой *свободной творческой деятельностью сознательных и самосознательных людей*. Исторический путь Японии, Турции, Египта показывает, что, преодолевая многие трудности, и Восток пошел в XX веке по этому пути.

Непростительно, разумеется, идеализировать эту цивилизацию, не видеть *имманентных ей и все более острых противоречий* и возлагать надежды на будто бы способный избавить от них человечество дальнейший научно-технический прогресс — безжалостная диалектика развития показывает, что за все достижения людям нужно платить, и подчас весьма дорогую цену, или, по известному старинному образу, пить нектар приходится из черепов тех, кто его добыл (впрочем, это относится не только к истории человечества — очевидно, что животный мир



стью людей управляет принцип, который сформулировал Конфуций: *«Излагаю, а не творю, верю и люблю древность»*, — то человеку остается поклоняться древности и отказываться от каких-либо творческих устремлений, потому что удел его — *«излагать»* божественно сотворенное и потому совершенное, а не пытаться его как-то улучшить, изменяя его и тем самым отваживаясь состязаться с божеством. В философском учении Чжуан-цзы, изложенном еще в IV веке до н. э. и сохранявшем высокий авторитет во всей последующей истории китайской культуры, в частности, в истории изобразительного искусства, символическое значение приобрел образ *тени* — она, по комментарию Е. Завадской, обозначает необходимость живописцу «откликаться, а не преобразовывать, быть эхом истины, а не ее творцом». Но ведь в глубинной сущности такой позиции нет ничего специфически восточного — любая религия, признающая божественное творение мира, тем самым *освящает существующее как совершенное* и потому не подлежащее изменению ни в целом, ни в частностях; это относится к пониманию бытия природы, социального устройства, всех форм деятельности человека, который должен *смириться перед сложившимся порядком вещей, подавить гордыню творчества, безропотно подчиниться заветам предков*; такова неразрывная связь *религиозности и традиционности*, инвариантная для Востока и для Запада, и в пределах обоих культурных регионов — для всех модификаций мифологического сознания.

Культура последних трех столетий непрестанно предъявляет нам и сциентистски-техницистские, и ретроспективистски-ностальгические концепции исторического процесса; но, как расценивается он по О. Конту и по Ж.-Ж. Руссо, реальный ход истории свидетельствует: при всех опасностях, которые на этом пути раскрываются перед человечеством и становятся все более и более грозными, общим законом является движение *от традиционной культуры к культуре инновационной, от мифологического мировосприятия к научному, от имперсонально-репродуктивного существования к личностно-продуктивному, творческому*. В то же время, поскольку развитие этого последнего и порожденной им западной культуры все ярче обнаруживает ее опасную односторонность, обнажившуюся в конце XX века в экологическом кризисе, способном уничтожить человечество, а с ним и вообще жизнь на планете Земля, мы оказываемся перед необходимостью трезво оценить те преимущества, которые заключены в еще сохраняющей свою жизнь и влияние культуре Востока, для того, чтобы найти способы *диалога, сопряжения, а в каких-то ситуациях и синтеза* «двух культур» в третьем тысячелетии.

Можно было бы привести немало примеров из разных областей искусства — архитектуры, музыки, театра, киноискусства и искусств изобразительных, свидетельствующих *о неуклонно расширяющемся навстречу друг другу движении художественных культур Востока и Запада*, о множественности форм их диалога. Ограничусь одним примером — характерной для развития художественной культуры большинства восточных стран теоретической позиции, сформулированной известным корейским художником Ким Хын Су (на Западе его именуют Кимсу). Он получил художественное образование в Токио и в Париже, что способствовало скрещению в его творчестве традиций японской и французской художественных

культур; хорошее представление об этом дает изданный в 1977 году альбом его произведений, предисловию к которому он дал характерное название *«Манифест гармонизма»* и изложил в нем свое творческое кредо: с момента зарождения абстрактного искусства в художественных кругах противопоставляют фигуративное искусство абстрактному, писал он, однако нельзя предаваться одному из них, «ибо мир искусства становится гармоничным и возвышенным», когда «абстрактные и фигуративные произведения сливаются в одно», подобно тому, как *«инь и ян»*, объединяясь в единое целое, создают совершенную форму».

В контексте настоящего исследования особенно важно значение уникального опыта, обретенного в истории взаимоотношений народов Советского Союза. Ибо при всех негативных чертах этого времени оно имело неоспоримые культурные достижения, которые непростительно игнорировать, а тем более пытаться уничтожить в националистическом чаду — этой оборотной стороне завоеванной в результате распада СССР государственной независимости его бывших нацио-



Т. САДЫКОВ. Манас. 1982



нальных составных частей. Одним из таких достижений была духовная, эстетическая, художественная связь Запада и Востока, Европы и Азии на территории этой многонациональной страны — связь, обеспечивавшаяся системой образования, массовыми коммуникациями, организацией разносторонних контактов художников, критиков, эстетиков. Этому в огромной мере способствовал эффект билингвизма (двуязычия), который все шире распространялся в восточных республиках Советского Союза и имел большие психологические, общекультурные и специфически эстетические последствия, — достаточно вспомнить произведения таких писателей, как Ч. Айтматов, О. Сулейменов, Р. Гамзатов, творчество драматургов и кинематографистов среднеазиатских и кавказских стран. И в изобразительном искусстве этих народов рождались произведения, достигавшие подлинного «евразийского синтеза». Здесь встречались два потока: творческий путь ряда русских художников, переселявшихся в республики Востока и вживавшихся в культуру своей второй родины — например, С. Чуйкова и Т. Ильиной, ставших по сути своего творчества киргизскими художниками, или А. Николаева, который считал себя в такой мере узбекским художником, что работал под именем Усто Мумина; другой поток — творчество художников азиатских республик, получавших художественное образование в России и находивших способы органического сочетания принципов восточного и западного мышления и изобразительных систем, — приведу в качестве одного из многих возможных примеров искусство киргизского скульптора Т. Садыкова.





мые пластические элементы, не имея тем самым абсолютно никакого сходства с их реальным носителем. Заупокойный культ совершил своего рода революцию в этой области изобразительного искусства, связав маску с *обликом конкретного индивида*, с которого она снималась чисто механическим способом, чтобы после ее перевода в золото и соответствующей обработки скульптором она стала *идеальным двойником усопшего*, его претворенным, оцененным, осмысленным *художественным образом*.

Понятно, что маска могла зафиксировать только черты лица человека, да и то деформированные смертью, поэтому уже при переводе из гипса в золото она преображалась ради придания лицу идеально-возвышенного, а значит, утрачивавшего индивидуальные особенности, характера. Такое *подчинение индивидуального идеальному* сохранялось в древневосточном искусстве и тогда, когда скульпторы и тем более живописцы изображали людей без помощи масок, — потому что, как уже было отмечено, в реальном бытии человека в традиционном обществе его индивидуальность не получала такого простора для своего развития, который уравнивал бы ее с имперсональными качествами, определяемыми ее социальным статусом и приобретаемыми, конечно же, возвышенный характер при изображении лиц, занимавших соответствующее — «возвышенное» — положение в социальной иерархии. Поскольку портретная статуя должна была быть «вещественным олицетворением двойника умершего», воплощающим его бессмертную душу — «*Ка*», а «необходимым условием этого являлось портретное сходство» (возможно даже, отмечает Н. Померанцева, что некоторые портретные статуи исполнялись с живой модели, так как гробницы строились еще при жизни фараонов), следовал вывод: «Портретный образ в осмыслении египтян имел двойную сущность: с одной стороны, передача максимального сходства, с другой — предельная обобщенность, доводящая изображение до идеально понимаемого типа. На этих двух противоположных основах складывается отвлеченный образ фараона, наделяемый сверхчеловеческими качествами — могущественной силой и отрешенностью, ибо фараон представлялся земным воплощением бога». Несомненно, что соотношение «индивидуального и типологического» было различным и на разных этапах истории египетского искусства, и в разных конкретных культурных ситуациях, однако трудно согласиться с тем, что здесь нашли свой «органичный синтез» эти качества древнеегипетского портрета. «Органичного синтеза» древнеегипетский портрет не обрел и обрести не мог уже потому, что свойственное ему доминирование обобщающей идеализации или схематизации вообще *присуще изображению человека во всех модификациях традиционной культуры*. (Вспомним, что по аналогичному поводу мне пришлось полемизировать с исследователем первобытного искусства А. Еремеевым.)

История портрета в античном искусстве свидетельствует о том, что греческий полис сохраняет подчинение индивидуальности своих граждан — и тем более подданных — необходимым ему *общим качествам* и что, вместе с тем, именно здесь сделало свои первые шаги «выламывавшееся» из всех общностей *личностное «Я»*. Об этом противоречивом процессе говорят, по крайней мере, три об-



стоятельства. Прежде всего то, что появление портрета как жанра изобразительного искусства оказывается в Греции явлением достаточно поздним. Совершенно справедливо заключал Ю. Колпинский: «...портрет мог появиться лишь тогда, когда индивид настолько сложился, настолько развился в своем самосознании, что оказался способным противопоставить себя родовому понятию человека, способным утвердить свою чисто личную индивидуальную ценность». Понятно, что это могло произойти вначале лишь по отношению к тем исключительным индивидам, которые занимали высшее положение в социальной иерархии. Ж. Базен относит развитие портретной скульптуры в Греции лишь к эпохе эллинизма, объясняя его стремлением художников, начиная со Скопаса, выразить появившееся в эту эпоху «тревожное ощущение индивидуальности», с его точки зрения лежащее в основе гуманизма и неизвестное классической поре, когда ценность индивида определялась мерой его служения общему делу полиса, отчего и возник в Афинах «тот демократический эгалитаризм, который обрекал на смертную казнь или на изгнание правителей, если их действия могли ослабить государство; его жертвой пали и Сократ, и Перикл».

Второе обстоятельство состоит в том, что становление искусства портрета протекало в Греции, как и в Египте, *в скульптуре* — виде изобразительного искусства, возможности которого создавать величественно-монументальные образы, возводящие реальное к идеальному, более значительны, чем у живописи, но возможности выявления психологии личности несравненно более ограничены, чем у живописи; об этом можно судить уже по фаюмскому портрету и тем более по ренессансным портретам, которые будут писаться не восковыми, а масляными красками. Эта техника потому и была изобретена в Европе в эпоху Возрождения, вытеснив известные античности и фресковую живопись, и мозаичную, и энкастику, что они не обладают таким диапазоном передачи тончайших нюансов мимики и взгляда изображаемого лица, какие оказались доступными масляным краскам; по этой же причине искусство Востока не освоило масляные краски — они не были ему нужны, поскольку оно не знает психологического портрета, а не знает его потому, что реальная история Востока, как уже отмечалось, *не вырвала индивида из-под власти социума*. Наконец, ограниченность развития в Греции самого скульптурного портрета объясняется тем, что даже в эллинистическое время в изображении человека *идеализирующее обобщение продолжало преобладать над индивидуализацией*.

Если в древневосточном искусстве станковый портрет был явлением исключительным — вспомним хотя бы уже известные нам портреты Эхнатона и Нефертити, то устойчивым самостоятельным жанром, не подчиненным культу и обслуживавшим его храмовой и дворцовой архитектуре и погребениям, да и то лишь в скульптуре, он стал только в художественной культуре Греции, в демократическом полисе, — ведь именно здесь были сделаны первые шаги к высвобождению индивида от власти рока, традиции, канона, государства; здесь были впервые произнесены государственным деятелем слова: «Каждый из нас сам по себе может с легкостью и изяществом проявлять свою лич-



ность в самых различных жизненных условиях» (из изложенной Фукидидом речи Перикла); и здесь же впервые личность заявила о своем праве *на самостоятельное мышление* — и в философии, и в поэзии, и в драматургии, и в скульптуре, отчего культура и искусство античного полиса обрели невиданное прежде разнообразие художественных методов в пределах одного стиля. Впрочем, портрет не стал ведущим жанром, такое положение он будет завоевывать лишь в художественной культуре Древнего Рима.

Противоречивость развития портрета как формы художественного самосознания личности сохранилась здесь, а в известном отношении и обострилась. С одной стороны, он получил такой мощный толчок, какого не знали ни предшествующая — эллинская, ни последующая — средневековая стадии истории искусства, что свидетельствовало о *самоутверждении в общественной жизни и культуре личностных качеств человека*; оно и понятно — их востребовал республиканский строй и их унаследовал императорский Рим на уровне высших представителей государственной власти; с другой стороны, как уже отмечалось, узость тех человеческих качеств, которые определяли здесь роль личности в жизни общества — не столько духовных, сколько политических, воинских, ораторских, — делала сравнительно ограниченным психологический диапазон выявлявшихся в портретах человеческих качеств, *подчиняя индивидуальное идеализированно-общему* представлению об *идеальном*, а не о реальном монархе, *идеальном* полководце, *идеальном* трибуне. Как точно сформулировала это М. Холлингворт, характеризуя портретную скульптуру Древнего Рима, «было бы несомненным упрощением оценивать личность того или иного императора на основании его портрета: вероятно, по этим изображениям мы можем с полным основанием судить лишь о том, каким он хотел казаться». Показательнейший пример — конный памятник Марку Аврелию, который на протяжении многих веков служил образцом этого жанра.

Весьма интересно наблюдение Г. Хафнера, изучавшего портретное творчество античности, что «в Древней Греции над портретами всякого рода властителей, их приближенных, полководцев, политических деятелей преобладали портреты людей науки, литературы и искусства. А в Древнем Риме, наоборот, портреты властелинов, политических деятелей и т. д. стали преобладать над портретами людей науки, литературы и искусства». С этим различием связано, очевидно, и различие меры индивидуализации в разных социокультурных условиях — художественная, научная, философская деятельность в демократическом полисе в несравненно большей степени индивидуализировала человека, чем государственно-политическая служба в Римской империи, превращавшая индивида в исполнителя социальной функции и тем самым препятствовавшая его развитию как своеобразной и неповторимой личности.

Тем меньше у нас оснований ожидать эффективного развития портрета в Средние века — время возвращения Европы к жесткой форме *архаической — доэллинской — традиционно-канонической культуры*, не говоря уже о Востоке, который не знал такого всплеска личностного начала, принесенного человечеству античностью, и невозмутимо сохранял свой изначальный традиционализм. Лишь



человека и исполняемой им социальной и культурной функции, сталкивалась, при всей ее жесткой каноничности, с известной степенью *индивидуализации* облика изображаемого лица. И та же закономерность характеризует на другом конце земного шара искусство Бенина в Африке — поразительная *стабильность иконографической схемы* в изображении всех персонажей данного региона, затрудняющей подчас даже различение образов мужчин и женщин. И тут мера обозначения особенного определялась положением персонажа в иерархии мифологического, как и земного, мира: подобно тому, как в росписях древних египетских дворцов и храмов более или менее индивидуализированному монументальному образу фараона противопоставлялись полностью лишенные индивидуальных примет, превращенные в орнаментальный мотив абрисы десятков простых воинов, ремесленников, танцовщиц, так в стенной фреске христианского храма или в иконе орнаментально трактовались ряды ангелов, перед которыми возвышалась с едва намеченными индивидуальными чертами фигура имеющего имя и сюжетную функцию мифологического героя; точно то же самое видим мы в индийских барельефах и в китайских росписях.

Итальянский историк средневековой эстетической мысли Р. Ассунто определил господствовавший в докаролингскую эпоху тип художественного творчества понятием «сверхперсональный», ибо если «творцом всякой красоты является, по религиозным представлениям, сам Бог, <...> то произведения искусства должны рассматриваться как особые воплощения созданной Богом универсальной красоты»; потому-то мозаичиста, который украшает храм, как и каменщика, который его строит, «нельзя считать творцами здания и мозаики»; этим «средневековая философия искусства отличается от сложившейся в Новое время, которая видит в произведении искусства выражение личности художника».

Вместе с тем, судя по доказательнейшим свидетельствам истории изобразительного искусства, в позднем средневековье начался процесс самоопределения личности. Одно из таких свидетельств — уже упоминавшаяся скульптура Наумбургского собора, созданная в середине XIII века, в частности, портретные образы маркграфа Эккехарда и его супруги Уты. Аналогичный процесс, хотя и значительно позже, можно увидеть и на Востоке — при прин-



Ф. ТАКАНОБУ. Портрет  
М. Ёритомо.  
Киото. 2-я половина XII в.





всех эпизодов трагической истории Христа, так же, как зодчие, подчиняясь сложившейся структуре храма; разумеется, в многовековом ходе развития эти схемы в той или иной степени видоизменялись, однако происходило это крайне медленно, не затрагивая сущности данного типа религиозных образов, определявшего их *иконографические константы*.

## 2.

Исследовав историю искусства портрета, И. Данилова пришла к заключению: «Средневековое искусство портрета не знало» хотя «подлинно портретными считались только изображения Христа и Богородицы», таковыми они быть не могли, а образы святых и тем более простых людей не становились портретами по той простой причине, что икона утверждала ценность не индивидуального в человеке, а общей для всех верующих обращенности к Богу; поэтому «иконописное изображение многократно повторялось и, хотя с течением времени оно значительно отклонялось от образца, все же сохраняло первоначальную иконографию, выражающуюся не столько в чертах лица, сколько в позе, жесте, в одежде, в обязательных атрибутах. Такой “непортретный портрет” или, если угодно, “портретный непортрет” призван был представлять человека не в неповторимости его внешнего и внутреннего облика, но в его статусе молящегося за весь род человеческий».



Императрица Феодора с придворными.  
Базлика собора Сан-Витале в Равенне. VI в.





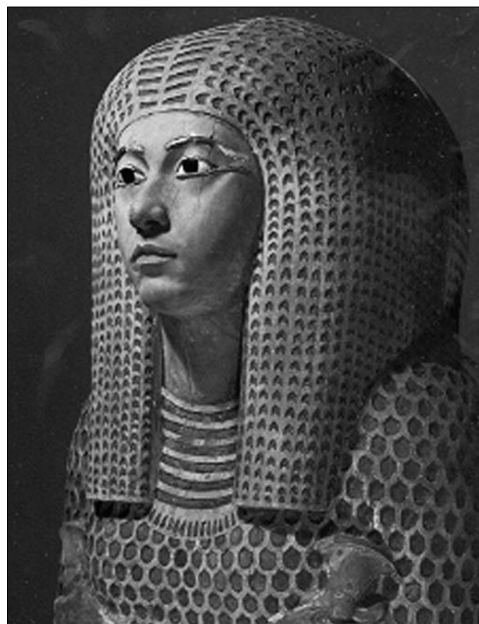
Интерьер кафедрального собора в Сиене. XIII–XIV вв.



инструментом познания человека стало *лицо*, исследуемое художником в двух основных его духовно-выразительных проявлениях — *мимике и взгляде*. Жест сохранял свою характеризующую человека функцию в сюжетной картине, изображающей те или иные действия персонажей, — так в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи жесты каждого апостола выражали его индивидуальную реакцию на пророческие слова Христа, а в «Афинской школе» Рафаэля противоположно направленные жесты Платона и Аристотеля выявляли смысловые различия их философских воззрений; другие характерные примеры — жест Творца, создавшего Адама, в Микеланджеловой росписи плафона Сикстинской капеллы.

Между тем задача портрета — изображение *характера, а не действия*. Поэтому сама потребность в портрете — уже не в пределах заупокойного культа и не в иллюстрировании религиозного мифа, а в контексте светской и гуманистически ориентированной культуры — могла появиться лишь тогда, когда сформировалась человеческая личность, т. е. такое качество индивида, которое свойственно *не его телу, а его духу* и которое не отождествляет его с другими людьми общностью пола, возраста, этнических и социальных признаков, а отличает его от них, *выявляет его уникальность, его единственность*, становясь ценным для общества и для культуры именно *своей неповторимостью*.

Понятно, что, когда человек такую ценность обрел, портрет должен был включиться из тех «связанных» форм, в каких он находился в Средние века, — по В. Гращенкову, форм «донаторского портрета» в монументальной росписи и алтарной картине, форм «скрытого портрета» в мифологических композициях и «мемориального портрета» в изображении знаменитых людей — и стать *самостоятельным жанром*, получающим все более высокую оценку в иерархии жанров в соответствии с ростом социального и культурного значения личности. Ценность же данного жанра определялась — что уже кратко отмечалось в главе первой и что будет развернуто в дальнейшем ходе нашего повествования — его уникальной в мире искусств, да и в культуре в целом, способностью создать *неумирающего двойника живого, и потому смертного, человека*, такого двойника, в облике которого внутреннее, духовное, психологическое — *само по себе незримое* — оказывается отождествленным с внешним, физическим и потому *зримым*; а для того чтобы такое отождествление произошло и стало всеобщим, общечеловеческим



Царица Мерит Амон.  
XVIII династия



Кефисодотом, «является чуть ли не первой статуей, которая начинает реально смотреть», и это — «признак просыпающейся внутренней человеческой жизни».

Чрезвычайно интересно, что китайский поэт, живописец и ученый XI века Су Ши говорил то же самое, что и греческий мудрец: «Трудность передачи души на портрете заключена в глазах». Однако преодоление этой трудности не получило

### Античные монеты



Клеопатра I. II в. до н. э.



Вабаллат. III в. н. э.



Архебий. II в. до н. э.

### Античные камни



Друз Младший, сын Тиберия. 20-е гг. I в.



Ливия. Начало I в.



Камея Гонзаго. III в. до н. э.







Ф. СИДО.  
Портрет князя  
Потемкина.  
2-я половина XVIII в.

Е. КРУГЛИКОВА.  
Портрет  
Марины Цветаевой.  
1920



младенцем Христом, персонажей икон, — канонизировав их *фронтальное расположение по отношению к зрителю*, дабы они могли смотреть ему прямо в глаза и вовлекать его таким способом в непосредственное с ними духовное общение или же демонстрировать ему состояние духовного самопогружения, говорившее о возвышенности данного мифологического персонажа, хотя, как уже подчеркивалось, подлинной портретности тут не было и быть не могло. Сохранение этого композиционного решения, но при создании подлинного портрета, портрета живого человека, втягивающего зрителя в духовное общение с его образом и тем самым позволяющего нам «заглянуть — в буквальном смысле слова — в человеческую душу», стало *великим художественным и одновременно человековедческим открытием Возрождения*.

### 3.

О радикальном перевороте, который Возрождение осуществило в истории европейского искусства, нужно судить не по каким-либо формальным признакам, а по порождавшему их *коренному изменению понимания человека* — этой своеобразной мировоззренческой революции. Здесь нет необходимости повторять ставшие общепризнанными общие характеристики культуры и искусства этой переломной эпохи, достаточно указать на то, что жанр портрета, получивший широкое развитие в поздней античности и исчезнувший в Средние века, возродился в живописи и скульптуре Возрождения.

Представляется закономерным, что история этого жанра начинается в эту эпоху с *профильного* изображения человеческого лица: таковы портреты французского короля Иоанна Доброго (середина XIV века), женский портрет А. Полайоло, портреты Федерико да Монтефельтро и Баттисты Сфорца, написанные П. делла Франческой в конце XV века, «Прекрасная Симонетта» П. ди Козимо, «Портрет молодой женщины» Д. Венециано или портрет Дж. Торнабуони работы Д. Гирландайо, портрет Себастьяна Бранта, написанный Г. Бургкмайром Старшим. Неудивительно, что В. Гращенков в своей фундаментальной моно-



Неизвестный  
ученик  
Леонардо да  
Винчи.  
Портрет  
Леонардо да  
Винчи.  
Начало XVI в.



ЛЕОНАРДО ДА  
ВИНЧИ.  
Автопортрет.  
1512

нее, тоньше, в нем будет больше жизненной остроты и внутреннего драматизма. Но ему неостанет того сильного и радостного чувства первого открытия ценности человеческой личности, выражения в ней безмятежной гармонии индивидуального начала и типического характера, какие были свойственны лучшим достижениям портретного искусства раннего Возрождения». Достаточно сравнить два портрета Леонардо да Винчи — превосходное профильное изображение, сделанное одним из его учеников, и автопортрет мастера, — чтобы убедиться в том, в какой мере изображение лица анфас расширяет возможности углубленной психологической характеристики человека, выявления сложности его духовного мира.

Это сравнение помогает понять, почему в творчестве классиков ренессансного портрета — Д. Венециано, А. да Мессины, Рафаэля, Тициана и Донателло в Италии, Ж. Фуке и Ж. Клуэ во Франции, Я. ван Эйка и Р. ван дер Вейдена в Нидерландах, Г. Гольбейна, Л. Кранаха, А. Дюрера в Германии — портретируемое лицо представлялось не в профиль, а в три четверти или анфас: более сложный духовный мир нового героя искусства, представавшего уже не в том однозначно определенном душевном состоянии, какое было характерно для персонажей христианского мифа, нельзя было выявить теми средствами, какими оперировало средневековое искусство, и религиозное, и светское, — трактовкой позы, жеста, платья и канонически схематичного изображения лица, даже при его широко раскрытых, духовно-экспрессивных очах; такую задачу можно было решить только *филигранной разработкой мимики и взгляда изображаемой личности* — этих наиболее точных и нюансированных средств выражения человеческой психологии. Искусство предоставляло, таким образом, возможность зрителю заглянуть в глаза изображаемому человеку, а подчас вступить с ним в прямое духовное общение и благодаря этому гораздо полнее постичь его индивидуальность, в особенности тогда, когда изображаемая личность оказывалась далеко не идеальной. Вот, например, как Б. Шоу описывал портрет французского короля Карла VII кисти Ж. Фуке: «Физически это жалкое существо. Тогдашняя мода бриться и прятать волосы под головным убором выставляет его в весьма невыгодном свете. У него



А. ДЮРЕР.  
Портрет  
молодого  
человека.  
1521



Р. ВАН ДЕР  
ВЕЙДЕН.  
Женский  
портрет.  
Середина  
XV в.



ЭЛЬ ГРЕКО.  
Дама в мехах.  
1570



Г. ГОЛЬБЕЙН  
Младший.  
Моретт.  
1534–1535

Ж.-О. ФРАГОНАР.  
Портрет  
Д. Дидро.  
1768–1769



Т. ГЕЙНСБОРО.  
Портрет  
дамы  
в голубом.  
1770





ном искусстве, оттесняя на второй план «высший» с точки зрения официальной классицистической эстетики историко-мифологический жанр испанец Ф. Пачеко издал в середине XVII века книгу портретов «знаменитых и прославленных мужей», содержащую 170 (?) портретов, а А. Ван-Дейк издал собрание портретов, гравированных по его собственным рисункам с натуры. Характерным примером



ЭЛЬ ГРЕКО.  
Апостолы Петр и Павел (фрагмент)



П. БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ.  
Слепые (фрагмент)



РАФАЭЛЬ.  
Сикстинская мадонна (фрагмент)



РЕМБРАНДТ.  
Автопортрет (фрагмент)



П. ПИКАССО.  
Автопортрет (фрагмент). 1899



П. КОРИН.  
Портрет С. Коненкова  
(фрагмент)

значения, обретавшегося в это время портретом, является созданный неизвестным немецким гравером, побывавшим в России, портрет... Степана Разина! Во всяком случае портретный жанр оказался *основным руслом развития реализма* в изобразительном искусстве — главного оппонента классицизма и его академического преемника. Весьма характерный в этом отношении пример — портрет Малле Боббе кисти Ф. Хальса, изображающий полупьяную старуху, но не как традиционный





Будда. Китай.  
V–VI вв.

для фламандской живописи гротескный персонаж — это было бы ведь негативным проявлением той же идеализации, — а как сложный характер, как правдиво воссозданную человеческую индивидуальность, при всей вульгарности ее облика обладающую каким-то странным обаянием, столь странным, что для его описания — еще один прекрасный пример уникальных познавательных возможностей изобразительного искусства! — наш язык не имеет необходимых слов; оно и понятно: каждое слово обозначает *нечто общее*, а европейская живопись научилась в XVI–XVII веках фиксировать *индивидуально-своеобразное* — и в пластическом облике человеческого лица, и в выражаемом им характере.

Во всяком случае, в эпоху Просвещения портрет вытеснил сюжетную картину с авансцены художественной культуры, по точному заключению И. Даниловой: «...портрет — самое замечательное явление в искусстве XVIII века», и «именно по портрету мы судим об этом столетии».



И. НИКИТИН.  
Портрет Петра I. 1717



И. НИКИТИН.  
Портрет Екатерины I. 1717

## 4.

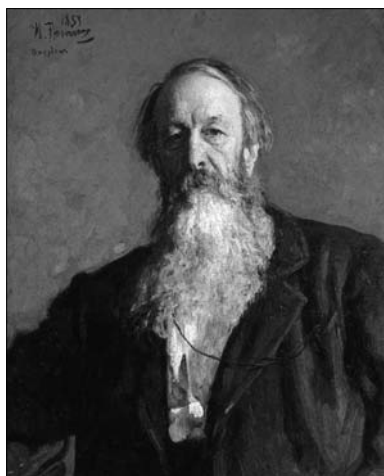
В России аналогичный процесс развернулся на три века позже, чем в Западной Европе, но столь же закономерно и по тем же причинам. Исследовавшая этот процесс Е. Пушкарева так определила его основные фазы: «Портретная икона—иконный портрет—парсуна—портрет в XVII–XVIII вв.» и разъяснила логику



К. БРЮЛЛОВ.  
Портрет У. Смирновой.  
1837–1840



В. ТРОПИНИН.  
Портрет К. П. Брюллова.  
1836



И. РЕПИН.  
Портрет В. В. Стасова. 1883



В. СЕРОВ.  
Девочка с персиками. 1887

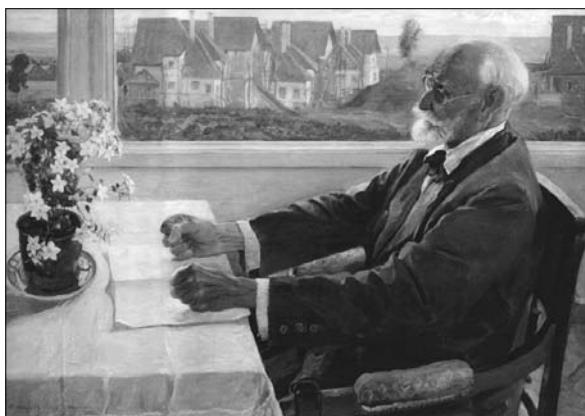
////////////////////////////////////

этого процесса: «Если в портретной иконе предметно-функциональный детерминант — культ канонизированного исторического деятеля, то в иконном портрете и парсуне предметом изображения выступает реальный индивидуум (если еще не личность, как в портрете), а в спектр функций обожение не включается. Иконный портрет — светское изображение неканонизированного исторического деятеля, выполненное иконным способом письма (например, изображение Ивана IV Грозного или Скопина-Шуйского). В парсуне характерно стремление “скопировать” индивидуально-неповторимое, физическое в лице изображаемого человека и передать особенности его социальной принадлежности через антураж, костюм, регалии. Индивидуальное, физическое в образе явно преобладает здесь над общим, духовным». Еще один шаг — продолжу я рассуждения искусствоведа, — который русская живопись, а за ней и скульптура, сделает в XVIII веке — погружение в духовные глубины человеческого бытия, когда предметом художественного воссоздания становится уже не физический *индивид*, а развившаяся в нем духовная *личность*; французы называли это «портретированием», и в русской жанровой номенклатуре появилось понятие «портрет».

В аспекте проблематики настоящего исследования нужно подчеркнуть, что описанный процесс характеризует *развитие личностных качеств в самом человеке* в ходе радикальных преобразований, которые начал Петр I и продолжила Екатерина II, перебросивших страну из средневековья в Просвещение; так в петровское время *парсуна* превращается в *портрет*, и знаменательно, что одним из первых образцов этого жанра оказались написанные «птенцом гнезда Петрова» Иваном Никитиным портреты самого царя и Екатерины I. Пройдет еще несколько



М. НЕСТЕРОВ.  
Портрет И. Шадра. 1934



М. НЕСТЕРОВ.  
Портрет академика И. П. Павлова. 1935





И. ШАДР. Крестьянин. 1922



И. ШАДР. Рабочий. 1922



Г. РЯЖСКИЙ.  
Делегатка. 1927



А. САМОХВАЛОВ.  
Девушка в футболке.  
1932



образ А. Ахматовой; вылепленный С. Лебедевой острообразный портрет С. Михоэлса; написанный С. Малютиным в неожиданном характерологическом повороте портрет Д. Фурманова, в котором о легендарной героической деятельности комиссара Чапаевской дивизии говорит только боевой орден, психологи-



В. МУХИНА.  
Портрет архитектора  
С. А. Замкова.  
1934–1935



В. МУХИНА.  
Портрет хирурга  
Н. Н. Бурденко.  
1942–1943



Н. АНДРЕЕВ. В. И. Ленин.  
1920–1924



И. БРОДСКИЙ. В. И. Ленин  
в Смольном  
(фрагмент). 1930

ческий же рисунок образа представляет душевно тонкого, самоуглубленного русского интеллигента; неожиданный по бытовой трактовке образа писателя портрет А. Н. Толстого, сочно написанный П. Кончаловским.



Б. ИОФАН, В. ЩУКО, В. ГЕЛЬФРЕЙХ.  
Проект Дворца Советов.  
2-я половина 1930-х



С. МЕРКУРОВ.  
Монумент Сталина.  
1939



Ф. ШУРПИН. Утро нашей Родины. 1948





Для истории портрета в советское время характерно изменение трактовки «вождей». В 20-е годы художники стремились при этом подчеркнуть простоту, доступность, демократизм Ленина, в дальнейшем же культ Сталина привел к такой монументализации его образа, а заодно и образа Ленина, которая сопоставима с изображениями египетских фараонов...

В том же психологическом ключе создавала портреты деятелей культуры В. Мухина, передавая в них не только индивидуальные качества ее моделей, но и воплощенный в них дух времени — оптимизм созидателей нового мира начала 30-х годов и суровый драматизм военного времени.

Неудивительно, что подобное воплощение «культа личности» приводило к аналогичным стилистическим результатам в создании живописных портретов Сталина и Гитлера.

По понятным причинам совершенно иной оказалась судьба портрета в буржуазно-демократическом обществе в конце XIX — начале XX вв. И импрессионизм, и кубизм, и конструктивизм интересовались в человеке только его телесным обликом — либо красотой отражающего световое многоцветье обнаженного женского тела, как О. Ренуар, Э. Дега, В. Лебедев, либо пластической или цветопластической реконструкцией тела и лица, портретируемого на картинах П. Сезанна, Ф. Леже, Р. Фалька, в скульптуре Ж. Арпа, А. Архипенко, Г. Мура и А. Джакометти. При всех стилистических различиях между этими и многими другими представителями так называемого «авангарда» и различных течений внутри Модернизма инвариантным оставалось *принципиальное отсутствие интереса к психологическому, духовному содержанию человека*; психологический анализ личности был признан задачей литературы, а его осуществление в живописи получило презрительное определение «литературщины». Сущность изобразительного искусства, поскольку оно еще оставалось *изобразительным*, видели в его самоограничении специфическими средствами живописи, графики, скульптуры — отношениями цветовых пятен, света и тени, линии и пространственной формы, объемов и фактур. Тем самым сущность образа редуцировалась к так или иначе трактуемой телесности, а это «так или иначе» определялось унаследованным от Романтизма и доведенным до крайности сознанием демиургического права художника созидать из «сырой глины» материальной реальности новую, художественную реальность, эстетическая ценность которой будто бы превосходит красоту природных форм и в сотворении которой проявляется свобода *единственного носителя духовности — самого Художника*.



Г. КНИПП. Портрет  
Гитлера.  
Конец 1930-х



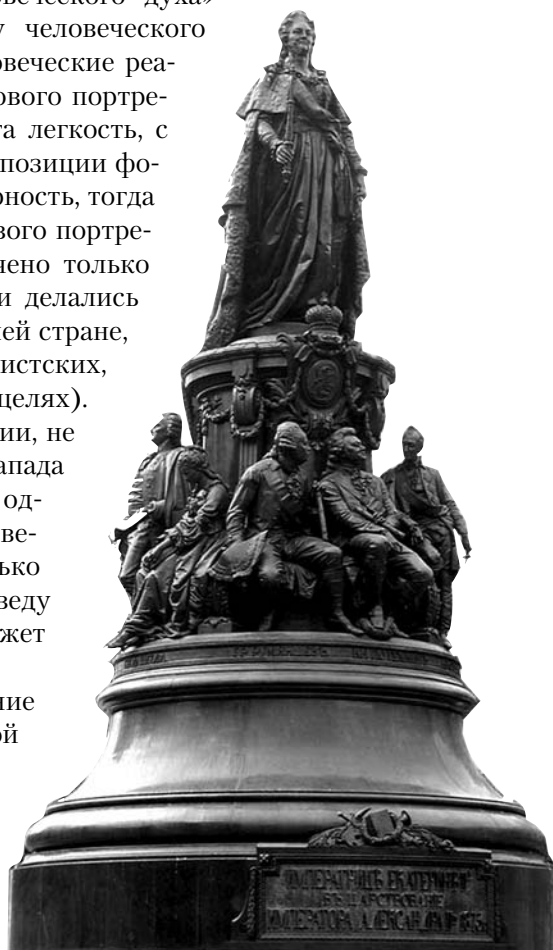


Общий вид Военной галереи 1812 года



тереса искусства с «жизни человеческого духа» (К. Станиславский) на структуру человеческого тела, а затем и вообще на внечеловеческие реалии парализовало развитие группового портрета; сказалась тут, несомненно, и та легкость, с которой стало создавать такие композиции фотоискусство, обеспечив их популярность, тогда как создание живописного группового портрета в XX веке могло быть обеспечено только государственным заказом (какие и делались регулярно в советское время в нашей стране, разумеется, в политико-пропагандистских, а отнюдь не в художественных целях). Между тем в прошлом веке в России, не знавшей еще характерных для Запада укорененности индивидуализма и одновременно «овеществления» человека, групповой портрет имел несколько выдающихся достижений. Приведу три наиболее интересных, быть может даже уникальных, примеры.

Первый пример — осуществление рожденного Отечественной войной 1812 года стремления увековечить память генералов русского войска, победившего непобедимую до того армию Наполеона; не удовлетворившись превращением Казанского собора в памятник Отечественной войне благодаря воздвижению перед ним фланкирующих колоннады портретов М. Кутузова и М. Барклая-де-Толли, созданных Б. Орловским, Александр



М. МИКЕШИН, М. ЧИЖОВ,  
А. ОПЕКУШИН. Памятник Екатерине II.  
1873

Г решил создать в Зимнем дворце галерею, представив в ней более 300 портретов генералов, участвовавших в сражениях 1812 года на русской земле и в европейских походах 1813–1814 годов. Для осуществления этого грандиозного замысла был приглашен известный английский живописец Дж. Доу, в помощь ему были даны русские художники А. Поляков и В. Голике, и в 1826 году состоялось торжественное открытие галереи; она входит ныне в состав экспозиции Эрмитажа.

Вот как описал свое впечатление от этой галереи А. Пушкин:





И. РЕПИН. Портрет  
И. Л. Горемыкина и  
Н. Н. Герарда



И. РЕПИН.  
Портрет  
К. П. Победоносцева

Этюды к картине «Торжественное заседание Государственного Совета»



И. РЕПИН. Торжественное заседание Государственного Совета.  
1901–1903





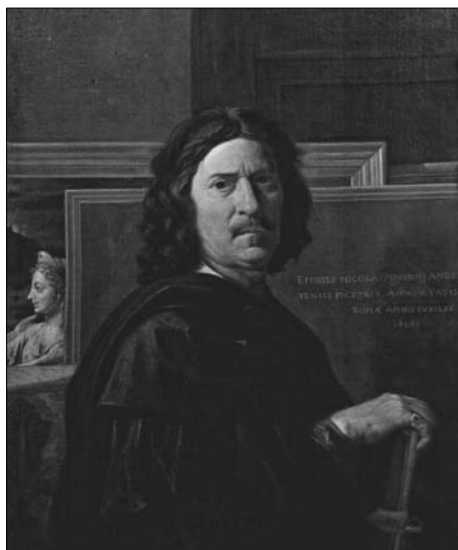
разбегаются, куда отыщешь и остановишься на истинных героях этой народной эпопеи». Даже если считать это горькое суждение известным преувеличением, оно справедливо по сути — ведь в этот групповой портрет, по свидетельству историков, включены лица, «чья жестокость по отношению к солдатам и казнокрадство оставили свой след в памяти современников», а есть и такие — как, например, печальной памяти А. А. Аракчеев, — которые вообще не принимали участия в боевых действиях; между тем, по самим портретам отличить подлинных героев от мнимых нельзя — за физическими особенностями строения лиц портретируемых далеко не всегда прочитываются нравственные качества личности.) То, что выявление общности представленных в портретах персонажей было здесь более важной задачей, чем индивидуальная характеристика каждого, подчеркнуто тем, что развешаны портреты по боковым стенам галереи в пять рядов, дабы все они могли в ней уместиться, хотя это делает невозможным сосредоточенное рассмотрение каждого, особенно висящих в верхних рядах; напомним, что именно так размещались мнимые «портреты» святых в средневековых соборах.

Второй более поздний и столь же необычный пример создания группового портрета в отечественном искусстве — памятник Екатерине Великой в Петербурге. Окружение императрицы портретными образами ее сподвижников — Е. Дашковой, Г. Державина, А. Орлова-Чесменского, В. Чичагова, И. Белицкого, А. Безбородко, А. Суворова, Г. Потемкина и П. Румянцева — кажется полемическим по отношению к петербургским памятникам Петру Великому и Николаю I, ибо утверждает историческое значение деятельности не одной Екатерины, но и людей, осуществлявших ее замыслы. Круговая композиция памятника, определившая их расположение вокруг императрицы, и их жестопластическая связь подчеркивали единство этой группы государственных деятелей; тем самым идея группового портрета была здесь проведена более последовательно, чем в Военной галерее Зимнего дворца, и в то же время здесь была более глубоко выявлена индивидуальность каждого члена группы.

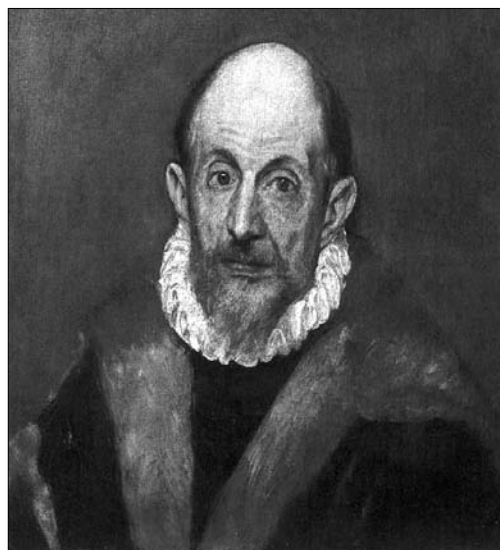
Третий пример, свидетельствующий о дальнейшем движении русского искусства по пути совмещения индивидуализации образов в групповом портрете с выявлением их группового единства, — «Торжественное заседание Государственного Совета», написанное И. Репиным с помощью его учеников Б. Кустодиева и И. Куликова. Уже сама серьезнейшая работа художника с натуры над портретами многих членов Совета — некоторые этюды писались дважды — говорит о том, какое значение он придавал индивидуальной характеристике своих персонажей; характеристика эта была острой и бесстрашно-нелицеприятной — чего стоит хотя бы портрет К. Победоносцева в сравнении с парным портретом И. Горемыкина и Н. Герарда. В то же время общая композиция холста и все средства живописи использованы здесь с предельной активностью для того, чтобы выявить единство изображенной группы сановников, что и является целью группового портрета.

Несколько лет спустя, в 1916–1920 гг., Б. Кустодиев единолично написал групповой портрет художников объединения «Мир искусства», словно противо-





Н. ПУССЕН.  
Автопортрет. 1650



ЭЛЬ ГРЕКО.  
Автопортрет. Около 1610



П. П. РУБЕНС.  
Автопортрет с Изабеллой Брант.  
1609–1610



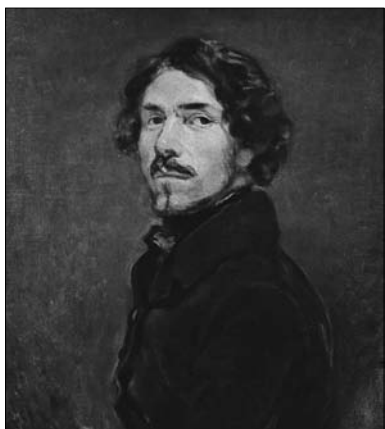
РЕМБРАНДТ.  
Автопортрет с Саскией  
на коленях. Около 1636



## 6.

Что касается автопортрета, то его появление и все более широкое развитие в европейском искусстве Нового времени было еще одним проявлением осознания далеко уже зашедшего процесса рождения личности как качества, которое живописец стал находить не только в других людях, но и в самом себе; так задача *познания человека* оборачивалась возможностью его *самопознания*.

Уже Возрождение восстановило призыв дельфийского оракула — на одном из портретов венецианского живописца Дж. Б. Морони так и было написано: «Познай



Э. ДЕЛАКРУА.  
Автопортрет. 1860



О. КИПРЕНСКИЙ.  
Автопортрет. 1828



П. ГОГЕН.  
Автопортрет.  
1889



В. ВАН-ГОГ.  
Автопортрет  
с палитрой.  
1889



гой — огромная серия автопортретов Рембрандта, которую он создавал на протяжении всей своей жизни, — она содержит более 100(!) рисунков, гравюр и полотен, став уникальной психологической автобиографией художника, подлинной человеческой исповедью.

И на Западе, и в России сильный толчок развитию автопортрета дал Романтизм. В этом широком духовном движении европейской культуры одной из опорных точек стала провозглашенная И. Фихте и художественно воплощенная йенскими романтиками *абсолютная ценность индивидуального «Я»*, наиболее последовательно реализующаяся в творчестве художника: он предстает перед нами уже не как просветительский *Homo sapiens* — картезианский интеллектуал, который «*существует*» лишь постольку, поскольку «*мыслит*», а как *Homo creator* — Творец новых, художественных миров, более совершенных, чем реальный мир, как Демиург, сопоставимый по творческой мощи с Богом. Поэтому Художник не мог не стать одним из главных героев романтического искусства — в живописи наиболее яркими примерами являются автопортреты Э. Делакруа и К. Брюллова. И для В. Ван-Гога, и для П. Гогена душевный самоанализ был органической потребностью — не случайно и тот и другой многократно обращались к этому способу самопознания.

Нельзя не отметить, что в автопортретах художников XX века, при всех их стилистических различиях, царит иное душевное состояние — тревога, нервное напряжение, душевный разлад, — ощущаемое особенно остро по контрасту с тем уравновешенно-сосредоточенным и полным внутреннего достоинства состоянием, которое преобладало в автопортретах классиков. Так искусство выявляло и в пределах этого жанра объективно присущую ему функцию *самосознания культуры*.

Понятно, что если искусству Востока был чужероден жанр портрета как таковой, то тем более немислим здесь автопортрет художника — ведь мастер не включался в картину даже свойственным его зрению перспективным восприятием мира; редкие исключения — «Автопортрет» художника Иссы, одного из представителей своеобразного поэтически-живописного синтетического жанра японского искусства «хайга», сопровождаемый трехстишьем:

И при друзьях  
Не покидает его  
Сумрачный вид.



ЭНКУ. Автопортрет.  
Конец XVII в.

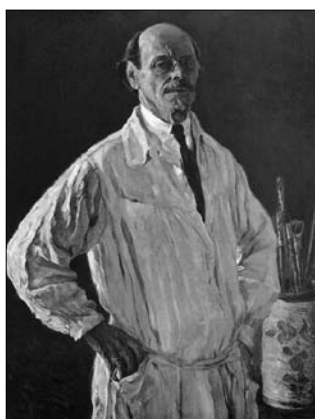
Или вырезанный в дереве автопортрет известного японского скульптора-самоучки,





ном психологическом самоанализе. Вместе с тем, это и самоанализ художника, поэтому автопортрет становится для него своего рода *эстетической декларацией* — правозглашением стилистического принципа его творчества: у Н. Пуссена, например, это программа возвышенно-рационалистического классицизма, а у Ж.-Б. С. Шардена — интимно-бытового реализма; у М. Врубеля — эмоционально напряженного романтизма, а у З. Серебряковой — по-женски утонченного мирискуснического эстетизма.

Первый образец этого жанра появился в России только в начале XVIII века, как ответ искусства на бурно начавшийся процесс преобразования страны и десакрализации ее культуры — речь идет об «Автопортрете с женой» петровского



М. НЕСТЕРОВ.  
Автопортрет. 1928



К. МАЛЕВИЧ.  
Автопортрет. 1933



П. ШИЛЛИНГОВСКИЙ.  
Автопортрет. 1925



Г. РЯЖСКИЙ.  
Автопортрет. 1928

пенсионера А. Матвеева; в XIX–XX веках в русском искусстве автопортреты писал едва ли не каждый русский живописец. В советское время эта традиция сохранялась не только в творчестве живописцев, но и графиков, и скульпторов, что можно рассматривать как своеобразную оппозицию официальной установ-



Н. АЛЬТМАН.  
Автопортрет. 1916



А. МАТВЕЕВ.  
Автопортрет. 1939



Р. ХАЧАТРЯН.  
Автопортрет. 1983



К. ВАТЕНИН.  
Автопортрет. 1971



ке эстетики «социалистического реализма» на создание портретов «вождей» и представителей рабочего класса; автопортрет художника оказывался в этой идеологической ситуации формой самоутверждения русской интеллигенции. Так художники поддерживали традицию классического русского искусства, создавая свои творческие исповеди: строгий и нервно-напряженный автопортрет М. Нестерова, явно выразивший разлад художника с чуждой ему реальностью; автопортрет Г. Ряжского, вызывающий в памяти бросавшие вызов мещанской публике фотографии В. Маяковского и вызывающий классические ассоциации



НАДАР.  
Портрет Сары Бернар.  
1859



И. ПЭН.  
Портрет П. Пикассо. 1957



Р. АВЕДОН.  
Портрет У. Кэсби



Фотопортрет живописца  
К. Ван Донгена



потребности в *воспроизведении человеческой индивидуальности*, и именно с такой степенью достоверности, которая недоступна «ручному» способу ее изображения. Поначалу примитивная техника не позволяла выходить далеко за пределы достижения физического сходства, но в дальнейшем ее совершенствование дало в руки фотографу такие средства, которые позволили оперировать фототехникой в принципе так же, как карандашом, резцом, кистью, для решения художественно-образных задач. Так обрело свой эстетический, а не технологический, смысл понятие «*фотоискусство*», ставшее синонимом «*художественной фотографии*».

Одна из примет обретенного им места в культуре — внимание, которое уделяют в наше время фотоискусству эстетика, культурология, философия. В XIX веке эстетическая мысль либо вообще не замечала этого нового претендента на место в мире искусств, либо высокомерно оспаривала эти его претензии, исходя из того, что фотоснимок является механическим, а не творческим изображением, что он реализует в наиболее последовательной форме принципы натурализма и потому становится антиподом подлинного искусства, что его экспансия угрожает самому существованию живописи, а в начале XX столетия теоретики живописи приходили к выводу, что неустранимость фотографии из культуры заставляет живопись отказаться от ее изобразительной функции, отдав ее фотоизображению человека и природы, и искать новый выразительный язык, не изобразительный, подобный языку музыки. В наше время нет серьезного исследования в сфере эстетики, в котором художественная фотография не рассматривалась бы как *самостоятельный вид изобразительного искусства*, не конкурирующий с «классическими» его видами — графикой и живописью, а нашедший свое место *рядом с ними* — точно так же, как киноискусство не убило театр, вопреки пророчествам свидетелей первых лет существования этой «движущейся фотографии», а вошло в мир искусств в сложных, но плодотворных для обоих взаимоотношениях с искусством живого актера.

Поскольку автор этих строк в свое время посвятил анализу места фотографии в современной культуре, ее функций, особенностей разных ее родов — *документально-хроникальной* в сфере журналистики, *научно-аналитической* в области экспериментальной науки, *художественной* в мире искусств — серию очерков, опубликованных в 1960-е годы в журнале «Советское фото» и перепечатанных в сборнике его статей «Искусствознание и художественная критика», здесь можно ограничиться сказанным, добавив лишь ссылку на такое примечательное явление, как обращение к исследованию фотографии одного из крупнейших философов середины XX века Р. Барта, посвятившего ей большую книгу «*Camera lucida*» (ее перевод был издан у нас в 1997 г.). В этой книге, в частности, сказано: «В своей начальной фазе фотография для того, чтобы поражать, должна запечатлевать нечто значительное, но вскоре — в результате известной процедуры инверсии — она начинает объявлять значительным то, что запечатлевает». Используя понятие «маска» для обозначения «того, что превращает лицо в продукт общества и его истории», философ приводит в качестве примера портрет У. Кэсби, снятого



ство *художественности* в произведении искусства; с другой стороны, фотопортрет, каковы бы ни были усилия мастера по созданию специальной обстановки, поиск одежды, позы, жеста изображаемого лица, — то, что отличает так называемую «постановочную фотографию» от фоторепортажа, — доказывает действительно его существование и *удостоверяет* (потому фотоснимки и наклеиваются на *удостоверения личности*) *подлинность* его облика и характера, чего не может и не должен делать живописец и график.

Вместе с тем, «прикованность» фотопортрета к наличной реальности объясняет недоступность ему такого поджанра, как *исторический портрет*, который имеет немалый удельный вес в живописи, графике и особенно в монументальной мемориальной скульптуре. Выше уже было показано, что подобное «заочное портретирование» зародилось уже в пору воплощения изобразительным искусством религиозных мифов, поскольку образам небожителей — от Зевса и Афродиты до Иисуса Христа и Будды — нужно было придавать индивидуализированный облик, доказывающий подлинность их существования; искусство Возрождения и всего Нового времени, поскольку оно продолжало разрабатывать этот круг сюжетов, всемерно усиливало реалистическую трактовку мифологических персонажей — напомним «Явление Мессии» А. Иванова, «Что есть истина?» Н. Ге, «Христа в пустыне» И. Крамского и «Христа» М. Антокольского; неудивительно, что во многих случаях образы эти создавались по натурным эскизам портретного характера. Развитие светского искусства привело к распространению этой практики на реальных исторических персонажей — Александра Невского и Жанны д'Арк, Петра Великого и М. Кутузова, О. де Бальзака и Ф. Достоевского...

Такова *диалектика силы и слабости* «ручного» и «технического» изображения человека, что делает их не соперниками, не конкурентами, а «сотрудниками» в решении многогранных задач человекознания.





в исследовании *физического микромира*, но оказавшегося эвристически значимым и для познания *психического микромира* — ибо, действительно, подобно тому, как электрон выступает в одной *экспериментальной ситуации* как частица, а в другой — как волна, так человек способен действовать в одной *экзистенциальной ситуации*, говоря образами Ф. Достоевского, как ангел, а в другой — как дьявол, ибо несет в себе противоположные качества и может поэтому оказываться таким же «оборотнем», как электрон!

Именно «оборотнем» — потому что, когда читаешь, как Митя Карамазов называет себя «насекомым» и как он рассказывает Алеше о своем безотчетном желании по отношению к Катерине Ивановне



И. БОСХ. Сад наслаждений  
(фрагмент). Конец XV в.



Л. ГУДИАШВИЛИ.  
Проект памятника  
цензуре. 1942

«поступить как клопу, как злому тарантулу», решаясь заявить: «...и в тебе, ангеле, это насекомое живет», — невольно вспоминаешь рассказ Ф. Кафки «Превращение», герой которого действительно превратился в омерзительное насекомое! И дело тут, конечно, не в том, что этот образ возник под влиянием «Братьев Карамазовых», а в том, что зооморфные метафоры, как я уже имел возможность отметить, с древнейших времен служили определением *собственных человеческих* качеств, и возвышенных, и низменных; скульптура и живопись представляли эти метафоры *зримо*, и изображая различные комбинации форм тела человека и животного — тех же ангелов и чертей, и



и на создававшиеся фантазией потусторонние миры, в которых сначала духи, а потом боги, моделируя эти антитезы, оказывались или *добрыми*, или *злыми*.

Особенность воплощения этой ценностной антиномии изобразительным искусством состоит в том, что, поскольку все духовное оно представляет в его телесном проявлении, противоположности *нравственного* и *религиозного* сознания выступают в живописи и скульптуре как *эстетические* контрасты: *красивое — уродливое; изящное — грубое; величественное — низменное; трагическое — комическое*. При этом главной целью искусства в традиционных культурах было *зримое воплощение идеального, прекрасного, величественного* — именно их искало искусство и в человеке, и в его мифологических двойниках-небожителях: оно утверждало позитивные качества — отрешенное от земных страстей величие фараона, волевою энергиею восточного воина, силу интеллекта греческого философа, властность римского императора, фанатическую веру христианского святого, не говоря уже о воплощении идеального в образах богов, отрицательное же становилось предметом изображения лишь постольку, поскольку этого требовали драматические, трагедийные коллизии. Хотя христианство перенесло центр тяжести в изображении своих героев с их телесного облика на их духовные свойства, одномерность их характеристик не только сохранилась, но была доведена до возможного в искусстве предела — оппозиций «Бог / дьявол», «ангел / черт» как носителей *абсолютного добра* и *абсолютного же зла*; в человеке этот контраст был во-



ДЖОТТО.

Поцелуй Иуды (фрагмент). 1305



М. ДА КАВАДЖО.

Пленение Христа (фрагмент).

1598–1601



казни, за которой последовало воскресение Христа, его учение не оказалось бы мировой религией — такова удивительная диалектика человеческого бытия, что не только «благими намерениями бывает вымощена дорога в ад», но и злое дело может обернуться благими последствиями... Во всяком случае, весьма примечательно, что и в истории христологической мысли, и в истории художественной литературы и живописи трактовка образа Иуды, как и образа Пилата, была далеко не однозначно отрицательной — многие интерпретаторы евангельских образов показывали, что и тот и другой были сложными, внутренне противоречивыми характерами (см. содержательное исследование Е. Четиной, посвященное истории интерпретации евангельских повествований).

Христианская культура противопоставляет позитивное отношение к миру — к бытию, к Богу в религиозно-нравственно-эстетической триаде *«прекрасное—возвышенное—трагическое»* — и негативное к нему отношение: как показал М. Бахтин, христианскому сознанию чужд смех — по назидательному замечанию Иоанна Златоуста, «Христос никогда не смеялся», и, согласно Екклесиасту: «Сердце мудрых — в доме плача, а сердце глупых — в доме веселья»; только при радикальном изменении ситуации человек мог изменять состояние своего духа на прямо противоположное — так, «мог совмещать благоговейное присутствие на официальной мессе с веселым пародированием официального культа на площади. Доверие к шутовской правде, к правде “мира наизнанку” могло совмещаться с искренней лояльностью».

Все дело именно в том и состоит, что существование «смеховой культуры» не воспринималось как *нравственная проблема*, ибо два эти душевных состояния воспринимались не как конфликтующие и драматизирующие жизнь человека, а, говоря современным научным языком, как состояния *комплементарные*: в *одних* экзистенциальных условиях человек должен быть трагически-серьезен, в *других* — комически-весел, в *одних* обстоятельствах он грешит, в *других* кается, в *одних* находится во власти «духовного верха», в *других* отдается зовам «телесного низа»; соответственно искусство изображает его *то в одной, то в другой ситуации*. Немецкая гравюра начала XVI века «Христианский рыцарь между ангелом смерти и дьяволом» сделала наивно наглядным, как эти антагонистические силы ведут борьбу за владение душой рыцаря, при том, что в его психологии это никак не отражается — он жертва состязания противоборствующих сил. В искусстве Возрождения еще господствовало *одномерное* понимание человека: в творчестве Леонардо да Винчи идеально прекрасным образам Христа и Мадонны, апостолов и прекрасных итальянок противостоят упорно разрабатывавшиеся в его рисунках образы и злых, жестоких людей, и уродливых, омерзительных существ; напомним и «героев» картин И. Босха, мучивших и насиловавших прекрасных людей, — в «Ессе homo», в «Несении креста», не говоря уже о его фантазмагорических композициях.

В комментарии к одному из офортов Ф. Гойя писал со свойственным ему болезненным сарказмом: «Есть люди, у которых самая непристойная часть тела — это лицо, и было бы не худо, если бы обладатели таких смешных и зловердных физиономий прятали их в штаны». Поскольку же этого не происходит, разоблачение всего отвратительного и страшного в человеке требует придания ему *звери-*



жанрах изобразительного искусства носителям отвратительных качеств обычно придается звериное обличье — они становятся фантастическими существами, полулюдьми-полуживотными, подобными персонажам древних мифов.

## 2.

Вместе с тем, уже на заре развития буржуазного общества и порождавшегося им нового типа культуры созревало сознание возможности *внутренних противоречий в характере и поведении одного и того же человека*.

Л. Баткин убедительно показал это в анализе «Государя» Н. Макиавелли: начертанный в этом сочинении образ идеального правителя является своего рода «кентавром», ибо он «щедр, прямодушен, сострадателен и т. п.» и одновременно «скуп, хитер, жесток», он «добродетелен и порочен». Сам Н. Макиавелли считал такое явление нормальным и широко распространенным — он отмечал, что в Лоренцо Медичи «словно бы сочетались два несоединимых лица». Подобное психологическое и поведенческое явление отнюдь не было специфической чертой «макиавеллизма» — историк считает, что совмещение «контрастных свойств и склонностей<...> с непостижимой естественностью», не разрушая целостности личности, заключало в себе «нечто очень ренессансное».

Во всяком случае, в XVII веке «борьба чувства и долга» в душе человека стала источником трагических коллизий в трагедиях П. Корнеля и Ж. Расина; выявлявшиеся в монологах героев «внутренние диалоги» говорили о *формировании самосознания личности как ее диалектически противоречивого «Я — другое Я»*. На смену однозначному пониманию человека как святого или грешника, истово верующего или безбожника, доброго или злого, благородного или подлого, скупого или щедрого и т. д. и т. п. приходило представление о *раздвоенности духовного мира личности*, поскольку в ее душе могут сталкиваться и противоборствовать разные установки, позиции, стимулы действия, — как обнаружил это один из героев В. Шекспира:



ТИЦИАН. Портрет папы Павла III  
(фрагмент). 1543





Как ни трудно изобразительным искусствам выявлять такое состояние духовного мира личности, оно все же стремилось к этой цели и находило способы ее достижения. Вот что пишет М. Андроникова об одном из прекраснейших ренессансных портретов: «Павел III, ссутулившись в кресле, кажется, смотрит в глаза Тициану и нам, зрителям, но он погружен в себя, и вместе с Тицианом мы становимся свидетелями его безмолвного внутреннего монолога, немного разговора с самим собой».

Вспомним аналогичную структуру образа в веласкесовском портрете другого папы римского: М. Андроникова метко охарактеризовала выявленную великим портретистом «невероятную, душераздирающую раздвоенность, искромсанную противоречиями и несводимыми воедино чувствами душу святого наставника грешной паствы — одновременно “хитрого и предусмотрительного, хищного и жестокого, деспотичного и властного” и “жалкого, безвольного и нерешительного во всем, что было связано с его необузданной страстью”» к своей невестке; «...вот он — алчный, снедаемый честолюбием, жаждой высшей власти и снедаемый страстью, над которой не властен...». В. Суриков писал об этом портрете: «Это живой человек, это выше живописи, какая существовала у старых мастеров. Для меня все галереи Рима этот Веласкеса портрет. От него невозможно оторваться, я с ним перед отъездом прощался, как с живым человеком».

Стремление постичь амбивалентность внутреннего мира человека, несводимого к той или иной однозначной его характеристике, было свойственно всему творчеству Рембрандта — и в автопортретах, и в осмыслении библейских сюжетов: таков внутренний мир отца в «Возвращении блудного сына», таков и образ «Вирсавии», в которой художник переносит на полотно, по словам Ф. Эрпеля, «темную историю о супружеской измене, кровном преступлении и божественном гнев», изображая соблазняемую царем Давидом красавицу в душевном состоянии «предчувствия будущей вины и печали»...

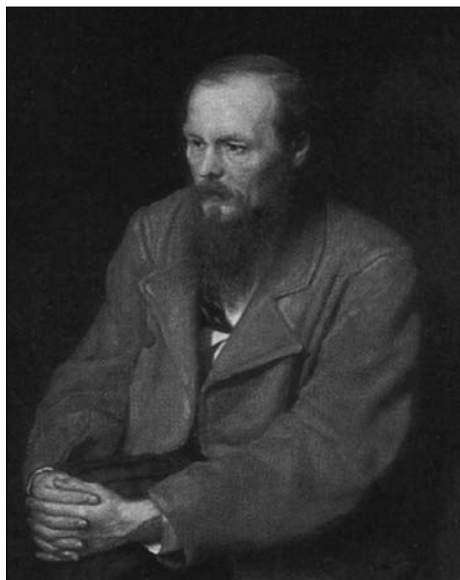
По компетентному заключению уже неоднократно цитированной мной И. Даниловой, «великое открытие портретной живописи XVII века — неоднозначность, сложность, неуловимость человеческого образа и связанная с этим неоднозначность самого представления о сходстве, которое зависит от того, кому, в какой момент и какую именно сторону своего Я раскрывает портрет».

Уже в искусстве средневековой Индии стали возможными образы, структура которых на много веков опередила соответствующую изобразительную структу-



Трехликий Шива. Индия.





В. ПЕРОВ.

Портрет Ф. М. Достоевского.  
1872



И. РЕПИН.

Портрет М. П. Мусоргского.  
1881

жаемую и болезненно переживаемую художником *двойственность человека*, способного быть и прекрасным и отвратительно-безобразным, и добрым и злым, и жертвой и насильником, и страдальцем и садистом.

Нужны были, однако, радикальный слом традиционной культуры и становление нового положения индивида в социуме, складывавшегося в буржуазном обществе, чтобы духовный мир человека был осознан как поле столкновения *противоположных, взаимоисключающих качеств* и чтобы это было типизировано искусством. Живопись пошла тут вслед за литературой, достигая этой цели в той мере, в какой стремилась к анализу духовного мира человека.

XIX век открыл перед ней двоякие возможности: продолжать художественные исследования открытой Тицианом, Д. Веласкесом, Рембрандтом сложности, противоречивости характера личности — того, что Н. Чернышевский, говоря о творчестве Л. Толстого, назовет «диалектикой души», либо сосредоточиться на воссоздании внешней, телесной, пластической или колористической стороны бытия человека и объявить психологический анализ задачей литературы, а не изобразительного искусства; эта альтернатива выразилась в антитезе «реализм — импрессионизм», а затем в ее модернистской модификации «экспрессионизм — импрессионизм» (показательна тут сама декларативная оппозиция имен: в понятии «экс-прессионизм» частица «экс-» противопоставлена начальному «им-» в названии предшественника этого художественного стиля, что означало противопоставление «выражения *вну-*



*треннего*» и «передачи *внешнего*», зрительного впечатления. В русском искусстве амбивалентность характера станет одним из главных предметов художественного анализа и в портрете, и в сюжетной картине — такова психологическая структура лучших портретов В. Перова, И. Крамского, И. Репина, В. Серова. Ф. Достоевский в портрете В. Перова и М. Мусоргский в портрете И. Репина предстают перед зрителем как *трагические личности*, в облике которых мы видим такие душевные конфликты, которые психологическая наука в наше время называет «внутренним диалогом». Прочитую снова М. Андроникову, так описавшую репинский портрет М. Мусоргского: «Вот он перед нами в сером госпитальном халате — больной, одутловатый, с глазами в черных обводах, с красным носом и взлохмаченными прядями волос. Выражение его светлых и чистых глаз отсутствующее и одновременно — пристально-сосредоточенное, он погружен в себя, в свои мысли, в свое предсмертное вдохновение. Изведено болезнью только его тело — душа не сломлена. И он, обрюзгший, отяжелевший, величествен и прекрасен даже в этом своем облике, потому что душевно чист, возвышен и благороден».

О принципиальности такого восприятия человека русскими художниками, особенно рельефного на фоне утрачивавшегося в это время на Западе интереса к человеческой психологии и социальной детерминированности ее проявления в практическом действии личности, говорит то, что психологический анализ слож-



Т. НАРИМАНБЕКОВ.  
Бакинский автопортрет. 1979



Т. АПРАКСИНА.  
Лики Д. Шостаковича. 1996



Я — семья,  
Во мне, как в спектре,  
Живут семь я...

Чтобы оценить по достоинству такую трактовку современной личности, стоит сравнить этот «групповой портрет» композитора с известным портретом Мерлин Монро, написанным Э. Уорхолом, на котором воспроизведена фотография кинозвезды не только схематизированной по форме и цвету, но и повторенной двадцать раз! — говоря современным языком, образ «клонирован», т. е. демонстрирует полное отсутствие индивидуальности, уникальности, единственности изображаемого человека. Интересно, что подобная по сути своей композиция обнаруживается в картине индийского художника Д. Роя «Сестры», свидетельствуя о том, что стандартизация человека оказывается в наше время свойственной не только Западу, но и вестернизируемому Востоку. Что касается Э. Уорхола, то чрезвычайно характерно, что прием, примененный в изображении человека, он повторял неоднократно в рекламных плакатах с изображением консервной банки или бутылки кока-колы.

Пресыщение абстракционистской «игрой в бисер», сюрреалистическими фантазмагориями и концептуалистскими ребусами ведет, по-видимому, к поиску новых способов воплощения противоречивости, драматической диалогичности души человека. Одним из чрезвычайно интересных примеров может служить созданный Э. Неизвестным надгробный памятник Н. Хрущеву, самым черно-белым контрастом материалов и трактовкой бюста очередного коммунистического самодержца выразивший раздвоенность его натуры и противоречивый характер его деятельности. Пример художественного решения аналогичной задачи в фотоискусстве — автопортрет И. Пэна, одного из самых ярких мастеров современной художественной фотографии в США, запечатлевшего свое отражение в треснувшем зеркале.

Так изобразительное искусство своими средствами говорит нам о том, сколь «широк человек», и, в отличие от других искусств, *показывает* — т. е. делает *наглядным, зримым и потому непосредственно переживаемым*, — как эта «широта» внутренних, психологических, нравственных, духовных качеств проявляется вовне и становится, вольно или невольно, пластическим методом человеческого общения.

Как видим, современная цивилизация, и на Западе и в России, породила две противоположные ситуации: с одной стороны, развитие личности как субъ-



Э. НЕИЗВЕСТНЫЙ.  
Надгробный памятник  
Н. С. Хрущеву. 1974





У  
Часть II.

---

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ ЧЕЛОВЕКА  
В «ЗЕРКАЛЕ» ИСКУССТВА

---



## Глава 8.

### ТАИНСТВО РОЖДЕНИЯ И ДУХОВНЫЙ МИР ДЕТСТВА

---

#### 1.

**В** жизни каждого человека и во все времена есть два главных таинства — его рождение и его смерть. Хотя биология нашла объяснения и тому и другому, здравый смысл и поныне принимает их лишь формально, потому что ему недоступно представление о возникновении бытия из небытия и о превращении бытия в небытие. Тем более загадочным, мистическим было и то и другое для наших далеких предков, не владевших научным познанием жизни и способных лишь к мифологическому осмыслению метаморфоз бытия и небытия. Мифология же, как мы знаем, говорила на языке художественных образов, включавшем и словесные, и жестомимические, и звукоинтонационные средства, и средства вещно-изобразительные — лепку в глине и высекание в камне, гравирование и живописание на скале, затем роспись сосудов и стен архитектурных сооружений, отливку в металле, резьбу дерева и кости. Именно в таких формах — в древнейших статуэтках — было впервые воплощено это загадочное явление — зарождение жизни в материнском чреве, соответствовавшее первым представлениям о богине как Рожанице. Примечательно, что в мифологии финно-угорских народов богиня была не только матерью людей, но матерью зверей и людей, матерью всего живого — об этом говорят и мифы, и скульптурные изображения.

В ходе раскопок малоазиатского поселения VII–VI тысячелетия до н. э. в святилище было найдено множество каменных и глиняных статуэток, изображающих обнаженных женщин с типичными для первобытной культуры набухшими животом и грудью, и среди них изображе-



Мать зверей и людей.  
Пермская скульптура  
I тыс. н. э.

ние женщины, рожающей ребенка, а рельефы на стенах молельни Луксорского храма представили историю чудесного рождения Аменхотепа III от связи его матери с богом Амоном-Ра, начиная с зачатия и до самого появления фараона на свет (такое одно из свидетельств неоригинальности евангельского рассказа о «непорочном зачатии» девы Марии, тем более что о подобных романических происшествиях рассказывают и греческие мифы, — рождение Афродиты из пены морской пока-



Рождение Афродиты. Рельеф. 470–460 до н. э.



С. БОТТИЧЕЛЛИ. Рождение Венеры. Около 1485



зано в известном рельефе V в. до н. э., а впоследствии в картине С. Боттичелли). Искусство не раз представляло в живописи и в скульптуре рассказы о земных любовных похождениях богов, принимавших для этого облик животного, — похищение Европы Зевсом-быком, или соитие воплотившегося в лебедя Зевса и Леды, или же миф о Данае, которой Зевс овладел, снизойдя на нее в виде золотого дождя, — миф, ставший столь популярным благодаря его живописной интерпретации Тицианом и Рембрандтом. Однако сам акт рождения ребенка, даже божественного, становился примером изображения лишь в исключительных случаях; как правило, изображались последующие сюжеты — поклонение Христу волхвов и королей, а затем Мадонна (Божья мать) с младенцем на руках.

Оно и неудивительно — ведь в античной культуре плотская любовь ценилась не по ее результатам, а по процессу, чисто гедонистически. Вот почему однополая любовь получала не меньшую, если не большую, ценность, чем разнополая. К тому же деформирующая фигуру женщины беременность и сам процесс родов оскорбляли обостренное эстетическое чувство греков и римлян — они были бы, безусловно, согласны с Ф. В. Шеллингом, что деторождение «стоит бабочке жизни, а женщине красоты» и что искусство должно поэтому изображать «девственных матерей». Хитроумное объяснение рождения сына Божьего «непорочным зачатием» девы Марии исключало представление о биологическом акте, заменив его сюжетом Благовещения. Поэтому не только в христианской культуре, объявившей низменным, греховным, постыдным все, связанное с реальной жизнью человеческого тела, но даже в реабилитировавшем его жизнь искусстве Возрождения процессы, порождаемые функционированием «телесного низа», приобретали эстетическую ценность лишь благодаря их *культурно-символическому истолкованию*.

Нужен был решительный поворот искусства к реалистическому принципу изображения жизни, чтобы оно отважилось на изображение *беременности и родов*, — сюжеты «порочного» зачатия и рождения ребенка. Возрождение включило в свой изобразительный репертуар, но только в гравюрах и в книжных иллюстрациях.

В живописи же один из самых ярких примеров — «Чета Арнольфини» Я. ван Эйка. Но и в Новое время живопись сохраняла настороженное эстетическое отношение к деформирующей женский облик беременности, присоединяясь к тому пониманию красоты, которое было воплощено в образах античных, а не палеолитических Венер; редкое исключение — «Вдовушка» П. Федотова. И вряд ли случайно, что замысел К. Кольвиц создать скульптурный памятник «Беременность» остался нереализованным.

Столь же закономерно, что в нынешних условиях, открытых «сексуальной революцией» не только на Западе, но и на Востоке, в искусстве появляются произведения, подобные «Зачатию» уже упоминавшегося корейского художника Кимсу, в котором эта рискованная для искусства тема решена современными средствами и весьма деликатно по эстетическому претворению эротического сюжета.





Я. ВАН ЭЙК.  
Чета Арнольфини. 1434



П. ФЕДОТОВ. Вдовушка.  
1851–1852

лomu образу жизни «объективно способствует более высокой выживаемости детей. Отныне инфантицид перестает быть жестокой экономической необходимостью и практикуется не столь широко, в основном по качественным, а не по количественным соображениям. Убивали главным образом детей, которых считали физически неполноценными, или по ритуальным соображениям (например, близнецов). Особенно часто практиковался инфантицид девочек».

Крайне редкий случай — включение образа играющего ребенка в «групповой портрет» семьи, принадлежащий к пермской бронзовой пластике VII–IX веков, о котором исследовательница средневековой художественной культуры пермских на-



КИМСУ. Зачатие. 1989





Подтверждает отсутствие проблемы детства в античности и знаменитая скульптурная группа «Лаокоон и сыновья», в которой страдание отца и детей выражено одинаково, без возрастных отличий.

Нет различия между ребенком и взрослым и в фаюмском портрете, поскольку погребальный культ их уравнивал, так же как «политический культ» объясняет и присутствие, и «недетское» изображение детей фараона или римского императора



Семья.  
Пермская  
скульптура.  
VIII–IX вв.



Девочка с голубями.  
Надгробие.  
Середина V в. до н. э.



Ромул и Рэм с волчицей. Около  
500 до н. э.



Лаокоон и сыновья.  
Скульптура Агесандра Родосского и  
его сыновей Полидора и Афинодора.  
I в. до н. э.





Д. ГИРЛАНДАЙО.  
Портрет старика с внуком.  
Около 1480



Б. ПИНТУРИККЬО.  
Мальчик.  
Около 1485

*аллегорическими функциями, а воплощающее специфическое для детства радостное восприятие открывающегося ребенку мира.* Вместе с тем, здесь было выявлено удивительное, как будто впервые в истории человековедения, *душевное единство, родство, взаимопонимание старости и детства.*

Типичным для искусства Средних веков и Возрождения был образ обоготворенного ребенка Христа, которому изобразительное искусство придавало такое значение, какого он не имел даже в евангельском тексте, — это сказалось не только в изображении Мадонны (Богоматери) с ребенком Христом как одним из основных в иконографии и католической, и православной ветвей христианства и в популярности в ренессансной живописи сцен поклонения божественному младенцу волхвов и королей, но и в том, что дитя *становилось самостоятельным героем искусства*; так, в народной немецкой скульптуре XV века ребенок Иисус изображался с земным шаром или с виноградной кистью в руке.

Эпоха Просвещения в данном отношении радикального изменения не произвела — она лишь заменила иррациональный и освященный религией традиционализм рационалистическим просветительством. Потому что если человек есть *Homo sapiens*, а душа его — *tabula rasa* («чистая доска», по У. Д. Локку), то суть воспитания состоит в



Иисус Христос-ребенок  
с виноградной кистью

заполнении этой «доски» письменами разума, научными знаниями. Однако уже в это время Ж.-Ж. Руссо выдвинул иную модель ребенка и иначе оценил роль науки, искусства, культуры в целом в истории человечества, признав детство — и индивида, и рода — «золотым временем» с точки зрения нравственности, которую общество разрушает, убивая природную доброту человека. Таким образом, детство приобрело *самостоятельную ценность* в культуре, и проблематизированным оказался переход от детства к взрослости как утрата его положительных качеств.

Лишь в Новое время стало радикально меняться отношение к детству, осмыслившееся теперь искусством как *обретение ребенком собственно человеческого со-*



РАФАЭЛЬ. Сикстинская Мадонна. 1515–1519



держания, как становление человеческого в человеке, более того — как «догреховный» период человеческой жизни, еще не отягощенной ни знанием реальности, ни пошлостью практической деятельности. Разумеется, живопись не могла показать сам процесс вхождения ребенка в культуру и общественную жизнь — так, как это сделает литература, начиная с жизнеописания Ласарильо Тормеса в плутовской повести и кончая историей жизни Климата Самгина; но это компенсировалось способностью изобразительного искусства создавать *зримый, материально конкретный образ ребенка*, уже обретшего *собственный духовный мир*. Сильнее всего эта диалектика детскости и взрослости была воплощена Рафаэлем в «Сикстинской Мадонне» в образе Христа на руках у матери — художник увидел в нем не безмятежно-гармоничное по своему душевному состоянию дитя, не ведающее об уготовленной ему трагической судьбе, а ребенка с уже недетским взглядом, наделенного мистической способностью предвидеть трагический исход своей земной жизни; такому восприятию образа способствовал психологический аккомпанемент выражений лиц маленьких «путти» в нижней части холста.



П. П. РУБЕНС.  
Ребенок Христос и мальчик Иоанн с двумя ангелами. 1615–1620



Д. ВЕЛАСКЕС.  
Конный портрет инфанта  
Бальтазара Карлоса. 1634–1636



Изобразительное искусство не могло не отреагировать на эти радикальные изменения отношения к детству. Постепенно освобождаясь от изначального религиозно-мифологического иносказания, живопись стала в XVIII–XIX веках осмыслять жизнь ребенка в ее *психологических и поведенческих особенностях* — его образ стал почти непременным компонентом в бытовых картинах. Поскольку быт, в каком бы социальном слое мы его ни стали рассматривать — крестьянском, мещанском, аристократическом, пролетарском, — включает в себя жизнь ребенка в семейном кругу, постольку полноценность этого быта оценивается наличием в нем ребенка. Я сказал бы, что бытовому жанру образ ребенка *имманентен*, как имманентно наличие детей в жизни семьи, — таково одно из отличий этого жанра от мифологического, исторического, батального, производственного. При этом изображение детства осуществлялось в широком аксиологическом и стилевом диапазонах — оно могло быть поэтизированным, как у Ж.-Б. С. Шардена

О. РЕНУАР.  
Портрет  
девочки.  
Конец XIX в.



О. ДОМЬЕ.  
Прачка.  
Конец 1850-х



В. ПЕРОВ. Тройка. 1866



Т. А. СТЕЙНЛЕН. 1893.  
Преступление в Па-де-Кале





ре немецкого и итальянского искусства XVIII века, который называется «ясли» (немецкое название Krippe) — по первоначальному сюжету рождения Христа и поклонения ему волхвов и королей; эти изображения представляют собой многофигурные сцены, разыгрываемые фигурками из дерева и терракоты, высотой от 10 до 40 см, раскрашенными и одетыми в платья из ткани, на фоне натурально-исполненных зданий и ландшафтов (в Мюнхене, в Баварском национальном музее, экспонируется большая коллекция таких «ясельных» композиций, наиболее близких известной нашему зрителю структуре диарамы).

В этом примере интересно противопоставление изображения реальных детей на земле, в национальных одеждах и бытовых позах, и летающих обнаженных «путти» — противопоставление, выявляющее осознание детства в его реальном, жизненном содержании.

Проблема заключалась, однако, не только в роли ребенка как — говоря современным языком — *«системообразующем элементе»* семьи и быта, но и в понимании *«взаимоотношения природы и культуры в процессе становления индивида»*. А оно радикально изменилось в эпоху Романтизма, развившую в полемике с рационалистическим Просвещением руссоистско-сентименталистскую концепцию детства; по точной и остроумной формулировке Н. Берковского, только «с романтиков начинаются детские дети», то есть детей «ценят самих по себе, а не в качестве кандидатов в будущие взрослые<...>». Внимание романтиков направлено к тому в детях и в детском сознании, что будет утеряно взрослыми.

В истории русского искусства первый образ ребенка, воплощавший сентименталистское восприятие детства, — картина И. Фирсова «Юный художник», написанная еще в 60-е годы XVIII века, а проникновенные психологические образы, отвечавшие романтическому восприятию детства, были созданы уже в начале XIX века В. Тропининым и А. Венециановым. Они лишены сентиментального умиления от детских головок, ставшего привычным в картинках на эту тему, от Ж. Б. Грёза до Т. Неффа, и того народнического социологизма, который станет характерным для восприятия детства передвижниками; ребенок предстает здесь *«в полноте уже обретенной им духовности»*, которая отличается незамутненной еще прозаическими реалиями жизни открытостью миру, чистотой помыслов, впечатлительностью — т. е. качествами, составляющими *действительно достояние детства*, но, увы! — преходящими, и тем более ценными для гуманистически-ориентированной культуры. В этом же ключе будут создаваться образы детей В. Серовым, К. Петровым-Водкиным, С. Лебедевой, А. Дейнекой, гармоническое бытие которых словно противопоставляется бесчеловечному социальному бытию, — это становится очевидным при сравнении серовских образов детей и взрослых. Беда состояла, однако, в том, что общественное бытие «доставало» и ребенка — в листе современника В. Серова М. Добужинского «Октябрьская идиллия» не случайно следы кровавой расправы над демонстрантами представлены детской куклой...

Почти одновременно два больших художника, русский и немецкий, написали картины на классическую для истории живописи тему «Мадонны с мла-





К. ПЕТРОВ-  
ВОДКИН  
1918 год в  
Петрограде.  
1920

О. ДИКС.  
Мать  
с ребенком.  
1921



*по-передвижнически социально-конкретизирована* и одновременно переживается *по-иконописному умиротворенно*, а у немецкого живописца переживание его героями лишено какой-либо бытовой конкретности и трагическая ситуация прочитывается как свойство «жизни вообще», «бытие человека как таковое», приобретая характерное для экспрессионизма психологическое состояние непреодолимого ужаса, уже известное нам по произведениям Э. Мунка и Э. Нольде. Однако в пределах общей экспрессионистической стилистики существовал и другой взгляд на трагические коллизии жизни, в частности, на один из самых страшных ее аспектов — на страдания ребенка; литография К. Кольвиц из цикла «Голод» является необыкновенно сильным по пластическому и психологическому решению примером творчества представителей этого крыла экспрессионистского движения, но и тут напрашивается сравнение с произведением русского художника — образы беспризорников у Ф. Богородского, увидевшего в изуродованном гражданской войной детстве скрытую и способную к возрождению человечность.



Ф. БОГОРОДСКИЙ.  
Беспризорник. 1925

К. КОЛЬВИЦ.  
Хлеба! Из цикла  
«Голод».  
1924





*повторяет филогенез* — действует и при сопоставлении художественной деятельности двух масштабов детства — *индивидуального* и *родового*.

Совместные усилия всех этих направлений изучения детского изобразительного творчества открыли новые перспективы человекознания — постижение закономерностей процесса становления человеческого сознания, его движения от *конкретно-образной доминанты* — А. Леви-Брюль называл это «пралогическим мышлением» первобытных народов, а современная наука, открывшая функциональную асимметрию человеческого мозга, «правополушарным мышлением» — к *доминанте абстрактно-логической*, «левополушарной», вербальной. Перекрестное освещение данных, которые дает нам изучение первобытного и детского искусства, позволяет понять, почему и тут, и там *художественно-образный способ освоения мира складыва-*



К. УТАМАРО.

Кинтоки и его мать. Конец XVIII в.



И. МАРУКИ, Т. МАРУКИ.

1947–1955 Атомная бомба (фрагмент)



А. ДЕЙНЕКА.

Будущие летчики. 1934



А. ПАХОМОВ.

За водой. 1941–1949

*ется намного раньше, чем логикотеоретический.* Понятным становится и то, что первый предстает вначале как *вневербальный* — актерский, музыкально-танцевальный и изобразительный, включающий лишь отдельные словесно-поэтические элементы, а второй имеет *преимущественно вербальный характер* и только впоследствии



С. ЛЕБЕДЕВА.  
Девочка с бабочкой.  
1936



М. БЕРДЗЕНИШВИЛИ.  
Памятник, посвященный 30-летию Победы  
над фашизмом. 1975





Каменный козел. Пещера Нио.  
Верхний палеолит



Ж. БИРУЛЯЕВ. 8 лет.  
Пейзаж с оленем. Санкт-Петербург

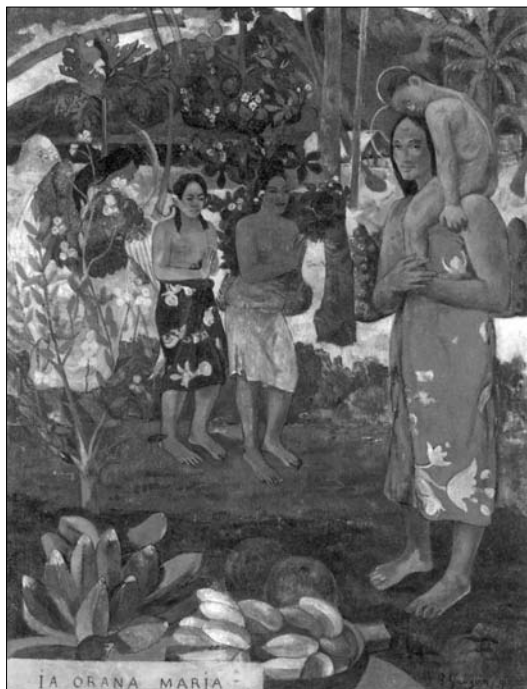


Л. ВУЯКЛИЯ. Привет солнцу.  
1956

Д. ЛИСОВСКАЯ.  
7 лет.  
Зимний вечер.  
Санкт-Петербург



использует абстрактно-геометрические формы. Не вызовет и удивления, что плоды художественного творчества ребенка и первобытного человека *обладают мощной художественной выразительностью*, тогда как плоды их теоретического мышления примитивны и не имеют научно-познавательной ценности. Закономерно, наконец, и то, что художественно-образное мышление первобытности оборачивается *мифологическим мироосмыслением*, тогда как аналогичное по структуре мышление ребенка, формирующееся не стихийно, а под влиянием того типа и уровня культуры, которые свойственны взрослым — родителям, учителям, воспитателям, — либо приобретает мифологический характер, свойственный данной культуре (языческий, христианский, мусульманский и т. д.), либо остается чисто-художественным,



В. ЛАМ. Джунгли. 1943



т. е. основанным на сознании того, что образы эти являются *вымыслом самого ребенка*, а не изображением некой «высшей» реальности.

Художественное творчество ребенка свидетельствует об изначальном синкретизме (нерасчлененной эмоционально-интеллектуальной целостности) человеческой психики, что и объясняет высокую художественную ценность детских рисунков, как и актерского творчества в ролевых играх — этой своеобразной детской *comedia del'arte*. Отсюда парадоксальная особенность художественной критики — выносимая ею высокая оценка способности взрослого профессионального художника сохранить такие качества мировосприятия, которые свойственны *ребенку*, — *непосредственность и свежесть этого восприятия, его наивность и эмоциональность, искренность самовыражения и свободная игра фантазии, сознание своего права на любую деформацию жизненно-реальных форм, размеров, пропорций, ассоциативный характер постижения мира, яркая метафоричность и безмерный*

П. ГОГЕН.

Приветствую тебя, Мария.  
1891





*гиперболизм творчества.* Неудивительно, что выставки детского рисунка систематически организуются в крупнейших музеях нашей страны — в Эрмитаже, Русском музее и многих других — и дают возможность зрителям испытать полноценные эстетические ощущения. Вместе с тем, эти выставки интересны и тем, что позволяют каждому взрослому человеку «заглянуть» в свое прошлое, вспомнить и вновь пережить это удивительное состояние своего духовно-целостного и свободно-игрового бытия, которое — увы! — безвозвратно уходит в прошлое... В книге опытного педагога-художника С. Левина «Ваш ребенок рисует» читатель найдет глубокий анализ этой уникальной формы художественного самопознания человека.



Н. ПИРОСМАНИШВИЛИ.  
Актриса Маргарита.  
1909



А. РУССО. Сон. 1910



## Глава 9.

### Поэзия юности и дорога любви

---

#### 1.

Хотя рубеж между детством и юностью проложен самой природой — половым созреванием, вызывающим существенную перестройку всей психики молодого человека и меняющим характер отношений между полами, — конкретное содержание наступающего этапа формирования личности зависит всякий раз от общественных отношений и строя культуры, в которых происходит превращение одного состояния человеческого бытия в другое.

В ряде моих работ, затрагивавших проблему периодизации онтогенеза, было показано, что половое созревание, порождая ощущение взрослости, самостоятельности в выработке смысла собственного существования, *выдвигает ценностно-ориентационную деятельность* на первый план собственной духовной активности юного существа; поскольку же ценностная ориентация охватывает целый веер различных ее конкретных форм, постольку она имеет всегда *иерархическую структуру*, и в этой иерархии ценностей соотношение главной и второплановых меняется — и в ходе становления личности, и благодаря природным особенностям психики индивида, и в силу различий в социокультурной среде, в которой протекает этот процесс его ценностного самоопределения. Все же в нормальных условиях иерархия ценностей в пору наступления юности имеет своей доминантой *нравственно-эстетическую ценность*, предстающую в форме *ценности Эроса, половой любви*. Речь идет именно о любви как *специфически человеческом, т. е. культурно преобразованном, одухотворенном, облагороженном сексуальном влечении*, а не о самой биофизиологической потребности в половом контакте, свойственной человеку, как и животным.

Искусство во всех своих формах, в частности изобразительных, осмысляет это удивительное явление — *любовь* — как *одухотворенное половое влечение*, т. е. как *явление культуры*, в этой ее *физиологически-духовной двусторонней целостности*. При этом искусство отражало сам ход *превращения биологического качества в качество культурное* в том его виде, какой оно имело на каждом этапе исторического развития человечества. Так в первоначальных скульптурных изображениях



Такой параллелизм двух типов отношения мужчины и женщины получил достаточно яркое выражение уже в Древнем Риме: с одной стороны, в утонченной любовной лирике Вергилия, Горация, Тибулла, Овидия, принципы которой были обобщены в поэме Овидия «Искусство любви», названной А. Пушкиным «наукой страсти нежной», и в бесчисленных мраморных копиях античных статуй, воплощавших возвышенные представления о красоте и любви, а с другой — в обнаженном эротизме Г. Петрония и Л. Апулея, в эротических фресках и мозаиках в Помпее, возрождавших, правда с немалой долей иронии, образы фаллического культа, вплоть до придания формы фаллоса фонтану и светильнику в домах гетер, и служивших, по меткому определению историка, «практической школой техники любви»; стремлением объединить эти линии объясняются высекавшиеся в мраморе и отливавшиеся в бронзе изображения любовных игр фавнов и нимф, Леды и лебедя, а нередко и реальных юношей и девушек, равно как и аналогичные сюжеты в миниатюрных барельефах камей.

Зародившаяся в Греции и Риме лирика — средство поэтически-музыкального выражения любовного чувства — была еще одним свидетельством того, что его формирование было связано с уже описанным выше *процессом самоопределения личности*, вызванным становлением демократической организации общества, ибо, высвобождая индивида из подчинения природно-биологической и социокультурной общностям — родоплеменной, сословной, этнической, конфессиональной, — этот уровень организации общественных отношений порождал *право каждого индивида и на собственный выбор системы ценностей, и на своеобразную форму поведения, и соответственно на самостоятельный выбор партнера — и в дружбе, и в любви*. В конечном счете это приведет к тому, что браки будут заключаться не по выбору родителей, основанному на интересах социальной общности, а на взаимном влечении влюбленных друг в друга молодых людей.

Трудно согласиться с Ф. Энгельсом, что индивидуальная любовь появилась в Средние века — средневековые сохраняют господство *традиционного типа культуры*, подчиняющего индивида религиозной — т. е. *имперсональной*



Тимофей. Леда с лебедем.  
IV в. до н. э.



античной, а в современной одежде и обстановке... Но все подобные отступления от аскетической христианской морали не идут ни в какое сравнение с изображением любви в средневековой Индии, в которой буддизм, сохраняя чисто языческое отношение к половой любви, узаконил эротическую тему в самой обстоятельной ее разработке и в словесной форме — в «Кама Сутре», и в пластической. Вот описание американскими историками искусства Г. Гоноуром и Дж. Флемингом того, как это сделано в одном из индуистских храмов: «Изображения любовников во всех возможных позах, описанных в «Кама Сутре», тела которых гибко сплетаются друг с другом в иступлении страсти, покрывают всю плоскость стены. Такая выставка эротизма находится в храме Кхаджурахо, в центре Индии; другие подобные произведения были разрушены правоверными мусульманами... Ни одна другая цивилизация не придала такого выдающегося значения открытой эротике».



ДЖОРДЖОНЕ. Спящая Венера.  
1507–1508



ТИЦИАН. Венера Урбинская, 1538



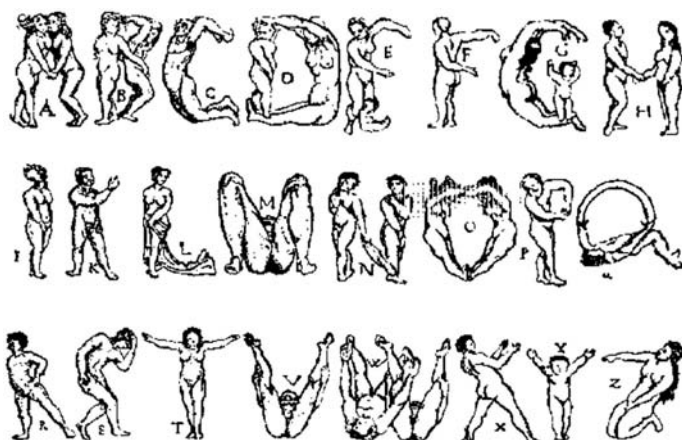
Э. МАНЕ. Олимпия. 1863





## 2.

Ренессансная трактовка любви Ромео и Джульетты пришла на смену осуждению в «Божественной комедии» любви Паоло и Франчески. Примечательно вместе с тем, что герои В. Шекспира — юные существа, чистота, искренность и сила чувства которых производны от их возраста. Изобразительным искусством несравненно сложнее было выражать эту идею — и потому, что оно было сковано церковными заказами и цензурой инквизиторов, и потому, что его пластическая структура ограничивает возможность воспроизведения любви как *процесса* духовного и физического сближения, словесных признаний, динамики переживания



П. ФЛЕТНЕР. Азбука. XVI в.



Аллегория похоти:  
шут и блудница.  
Середина XV в.



Неравные пары.  
Немецкая гравюра. 1500





Д. ВЕЛАСКЕС. Венера перед зеркалом. 1650



Ф. ГОЙЯ. Обнаженная маха. 1796–1797



Н. ПУССЕН.  
Вдохновение поэта. 1635-1638



П. П. Рубенс. Похищение дочерей  
Левкиппа. 1619-1620

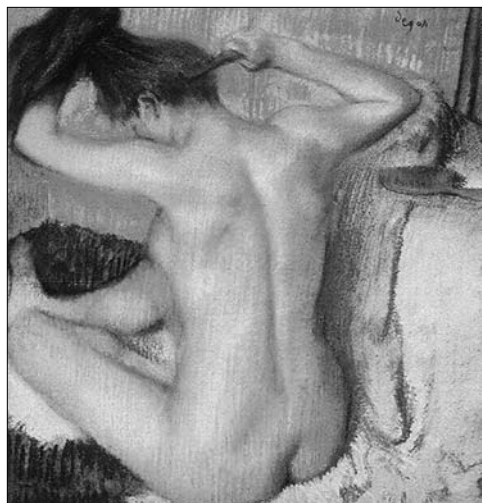


Л. КРАНАХ СТАРШИЙ.  
Отдыхающая нимфа. 1520-е



Ф. БУШЕ. Одалиска. Около  
1745





Э. ДЕГА. Причесывающаяся  
женщина. Ок. 1885



Г. КЛИМТ.  
Адам и Ева.  
1917–1918



О. РОДЕН.  
Вечный идол.  
1898





В. МАКОВСКИЙ.  
На бульваре. 1886–1887



В. ПУКИРЕВ.  
Неравный брак. 1862



М. ШАГАЛ.  
Над городом. 1915



К. СОМОВ.  
Юноша на коленях перед дамой.  
1916





с французским изяществом и характерным для этого времени гедонистическим мироощущением представлявшего любовь как своего рода игру, лишенную сколько-нибудь серьезного духовного стимула и даже зова мощной страсти. В соответствии с общим ходом развития художественной культуры XIX–XX столетия живописцы делали художественный спектр изображения любви все более и более широким и в содержательном, и в стилистическом отношениях.

В самом деле, в начале этого этапа истории искусства А. Канова и Ж.-О. Энгр сохраняли классическое представление о женской красоте и ее академическую трактовку, независимо от того, оказывались ли ее носительницами мифологически-поэтическая Психея или же реально-прозаические «жрицы любви» — одалиски в турецких банях; пройдет еще несколько десятилетий, и открывший новую страницу в истории европейской живописи Э. Мане шокирует буржуазную публику осовременившим тициановский сюжет «Завтраком на траве» — контрастным сопоставлением образов обнаженных куртизанок и одетых мужчин; затем порвавшие с академизмом и Салом французские импрессионисты в свойственной каждому живописной манере воспели красоту женского тела, готового к любви и зовущего к любви — «обещающего счастье»: О. Ренуар помещал своих розовотелых девиц на залитые солнцем ландшафты, Э. Дега заставлял своих героинь в

ситуациях интимного туалета, П. Сезанн писал бесчисленные этюды «Купальщиц», П. Гоген уехал на остров Таити в поисках неиспорченной цивилизацией природной женской красоты и чистого, естественного Эроса, Г. Климт трактовал эротическую тему в духе вычурного европейского модернизма, О. Роден в «Вечном идоле» и других скульптурных



С. РЯНГИНА. Все выше!  
1934



А. МОРАВОВ. В волостном загсе. 1928





Н. КУЗЬМИН.  
Из иллюстраций к роману  
А. Пушкина «Евгений  
Онегин». 1933



К. РУДАКОВ. Пышка.  
Из иллюстраций  
к рассказу  
Г. де Мопассана.  
1936–1944



КУКРЫНИКСЫ.  
Из иллюстраций к повести  
А. Чехова «Дама с собачкой».  
1945–1946



Е. КИБРИК. Ласочка.  
Из иллюстраций к роману  
Р. Роллана «Кола Брюньон».  
1935



Характеризуя отношение советского изобразительного искусства к теме любви, нельзя не вспомнить судьбу поэзии В. Маяковского, который, выражая дух времени со свойственной ему прямолинейностью и резкостью, писал:

Нами лирика в штыки  
неоднократно атакована...

Отдавая любовной лирике немало художественной энергии, поэт мучительно сознавал необходимость обуздывать свой мощный лирический дар:

И я себя смирял,  
становясь  
на горло собственной песне...

И все же графика, как искусство «малых форм» и потому более свободное от требований идеологии, а в книжной иллюстрации непосредственно связанное с текстами классической литературы, получала возможность обращения к лирической теме в ее собственном специфическом содержании — так, как это делали Н. Кузьмин в иллюстрациях к «Евгению Онегину», Кукрыники в иллюстрациях к чеховской «Даме с собачкой», К. Рудаков и Е. Кибрик в иллюстрациях к произведениям французской литературы.

Только в 1960-е годы в общем контексте духовного движения, получившего название «оттепели» и выразившегося в так называемом «суровом стиле» в советской живописи, могла возникнуть такая картина, как «Двое» В. Попкова, в которой тема любви появилась в драматическом сопряжении со столь характерной для этого времени темой «отчуждения».

Однако ни в эти годы, ни в последующие десятилетия тема эта не получила сколько-нибудь широкого развития в отечественном искусстве — социалистический реализм призывал разрабатывать по преимуществу социальные сюжеты, а оппозиционное искусство уходило в экспериментирование с формой как в некое убежище от отвергаемой действительности. Но и после освобождения нашего искусства от диктата идеологии, когда стало возможным организовывать выставки эротического искусства, они не принесли художественной культуре ничего эстетически значительного; впрочем, этому вряд ли стоит удивляться — ведь и на Западе модернизм не сделал тут больших открытий — в цивилизации, получившей название «научно-технической», и в эпоху мировых войн и социальных революций любовь не могла не уйти с авансцены художественной культуры, а так называемая «сексуальная революция» привела лишь к подмене одухотворенной эротики вульгарной порнографией.



изложил результаты анализа строения деятельности в философской плоскости субъектно-объектных отношений. В настоящем исследовании продуктивным представляется другой аспект различения видов человеческой деятельности — *по предмету, на который она направлена*, в соответствии с исторически изменяющимися и социально обусловленными потребностями и интересами людей, потому, что искусство, в отличие от науки, подходит к изображению человеческой жизни *не аналитически, а синтетически*, т. е. воспроизводит ее в тех целостных формах, в каких она протекает реально, — одновременно физических и духовных, пластических и психологических, предметных и коммуникативных, — и лишь подчеркивает тот аспект этой целостности, который в каждой конкретной жизненной ситуации *доминирует в системе общественного разделения труда*. Вместе с тем, искусство схватывает и воссоздает свойственный каждому этапу человеческой жизни *ведущий род деятельности* — игру в раннем детстве, открытую половой зрелостью способность любить в юности, а на новом этапе жизненного цикла, к рассмотрению которого мы сейчас переходим, — *деятельной зрелости личности*, — во-первых, обращением к новым формам деятельности, способным обеспечить и общество, и самого индивида необходимыми средствами существования и плодами культуры, а во-вторых, превращением былых форм активности в средства обеспечения самого существования человека, т. е. в *труд*, в широком смысле этого слова: игра превращается из самоцельной деятельности ребенка ради испытываемого им удовольствия в работу, в род профессиональной деятельности; художественное творчество ребенка тоже становится профессиональной деятельностью,



Царский писец Каи. III тыс. до н. э.

Жрец Аменхотеп и жрица  
Раннаи, II тыс. до н. э.





*труда* и, как уже отмечалось, объективно характеризует человека этой эпохи как «Человека играющего», по определению Й. Хейзинги, подобно тому, как искусство, воссоздававшее реальную жизнедеятельность людей, было способом самопознания и самоосмысления «Человека работающего», «Человека верующего», «Человека разумного», «Человека общественного»...

### 1.

Как мы помним, первые в истории искусства изображения человека представляли мужчину как охотника, женщину — как «Рожаницу»; в свете проблематики настоящей главы это находит свое простое и четкое объяснение в том, что именно эти две формы практической деятельности взрослого существа, созревшего биологически для той и для другой, были главными в жизни первобытного коллектива, они осмыслялись мифологически, воспроизводились обрядово и, вполне естественно, закреплялись в образах изобразительного искусства. Образы эти служили *самоосмыслению* — т.е. *самопознанию, самооценке и самопроектированию* — человека, начинавшего сложнейший исторический путь своего «очеловечивания». Крайне наивны поэтому модернизирующие сознание наших далеких предков, распространенные среди историков искусства, археологов и эстетиков представления о возникновении первобытного искусства из непонятно откуда взявшегося у них эстетического чувства. Это должно служить доказательством того, что искусство по природе своей является «эстетической деятельностью», «творением красоты». Однако эстетическое сознание — сравнительно поздний продукт развития человеческой психики, и выделилось оно из целостно-нерасчлененного, аморфного сознания первобытных людей под влиянием совершенствования их материально-практической, трудовой деятельности и практически-духовной, как называл ее К. Маркс, деятельности художественной, «удваивавшей» мир творениями человеческой фантазии во имя совершенствования реальной практики. Именно поэтому первыми героями искусства оказывались не дети и не юные существа, обретавшие способность любить, испытывая от этого духовную радость нравственно-эстетического характера, и не старые люди, умудренные опытом жизни, но утратившие способность участвовать в производственной и детопроизводственной практике, а *зрелые мужчины в их практически-деятельном существовании*.

Дальнейший процесс усложнения человеческой деятельности, приведший к появлению цивилизации, в ряду ее сущностных признаков имеет такой уровень «окультурирования» основных форм практической деятельности, который переносит акцент с *охоты и деторождения* — этих природно ориентированных форм активности — на *специфически культурные, неизвестные животному миру социально ориентированные ее формы*: таково *государственное управление*, сливающееся в древневосточных деспотиях с *религиозной, культовой* организацией жизни социума, и заполнение образовавшегося досуга эстетическим созреванием. Об этом

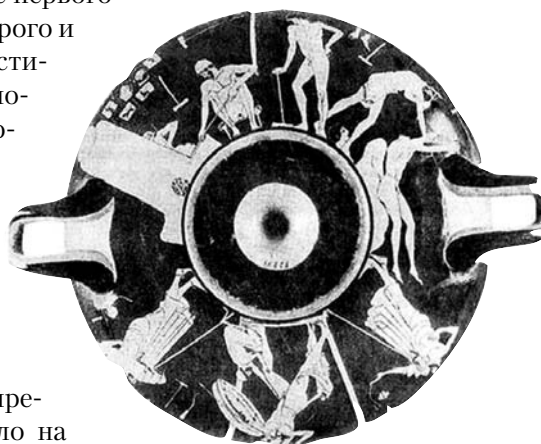


люди — что и запечатлевалось изобразительным искусством — обречены на *внешнюю, физическую деятельность* — трудовую, военную, артистическую, деятельность не индивидуальную, а коллективную, но, в отличие от хаотического соседства охотников в палеолитических наскальных «картинах», определенным образом организованную.

При всех стилистических отличиях искусства восточных стран в Средние века и Новое время от искусства древневосточного, да и отличиях разных стран Востока друг от друга, неизменной оставалась данная двойственность: изображение *одинокого Будды* (одинокого даже в памятнике «Тысячи Будд», в котором «клонирован» один и тот же образ самодостаточного божества) в состоянии духовного самопогружения и схематические рисунки маленьких людей как *безликой, но занятой в разнообразных практических действиях массы*, образующей своего рода орнаментальный фриз или фон для величественного героя росписи или барельефа.

Художественное человекознание открыло, таким образом, то человеческое качество, которое много позже философия назовет *трансценденцией духовного*, т. е. выходом психической деятельности за пределы индивидуального бытия человека, в котором он подчинен и материальности мира, и безжалостной власти времени. Выход этот мог в ту пору осмысляться только *религиозно-мистически*, как переход «в мир иной», представленный в мифе. На философском языке подобное «двоемирие» станет исходным пунктом учения Платона — и его онтологии, и его гносеологии, и его эстетики: противопоставление «мира вещей» «миру идей» и познание первого путем «припоминания» человеком второго и «восхождения» к нему как носителю истины, добра и красоты; можно понять, почему великий греческий философ противопоставлял ориентированному на изображение земного мира и потому развращающему человека современному искусству демократических Афин устремленное в «мир идеальных первообразов» египетское искусство.

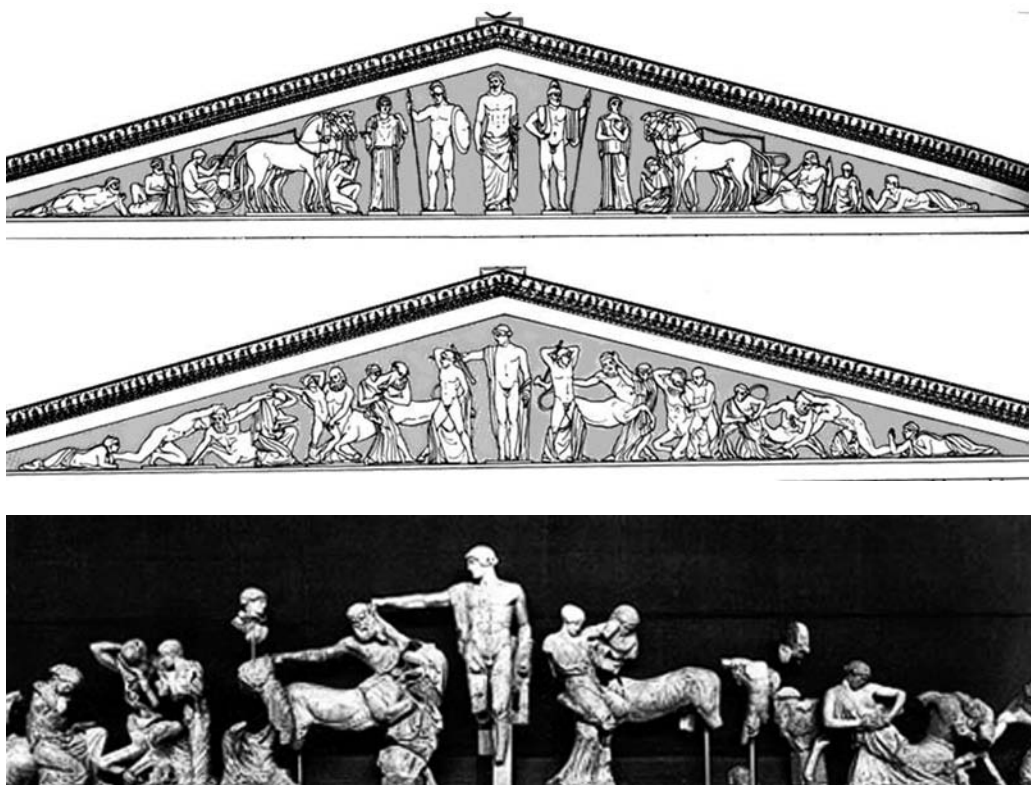
Прошла, однако, тысяча лет, прежде чем европейское искусство встало на указанный Платоном путь, хотя и на иной, ему еще неведомой, *христианской основе*, а на Востоке — на столь же ему неведомой *буддийской основе*; в самой же античной культуре художественное человекознание сделало три великих открытия: оно открыло способность к духовной деятельности *всех*



Литейная мастерская.  
Из росписи вазы.  
Середина V в. до н. э.

людей, наделенных свободой, — так называемых «свободнорожденных», — а не одних правителей; оно открыло проявления духовности в деятельности земной, жизненно-практической, динамически изменчивой, процессуально-временной; оно открыло индивидуальное своеобразие духовной активности человека и ценность этого своеобразия — т. е. основания превращения индивида в личность. Обо всем этом говорит и отличие изображения богов в греческом искусстве от их образов в искусстве Древнего Востока, и появление в античной скульптуре портретных образов философов, политиков, воинов, поэтов, спортсменов, даже рабов, и направление развития портретной пластики греков и римлян, целью которой было не только внешнее сходство, но и выявление *духовной энергии, динамики страстей* изображаемой личности.

И именно потому, что оно должно было удовлетворить потребность в осмыслении человека в многообразии форм его деятельности, которую скульптуре удовлетворить



Битва кентавров и лапифов. Восточный и Западный фронтоны храма  
Зевса в Олимпии.  
Около 460 до н. э.



трудно, если не невозможно, а условия для создания станковой живописи и графики еще не возникли, античность породила *сюжетную вазопись* как своеобразную отрасль изобразительного — а не декоративного! — искусства. В данном случае не имеет значения, изображалась на вазах деятельность мифологических героев или реальных людей, так как за первыми скрывались всегда вторые, — важно, что искусство смотрело на человека как на *деятельное — и многосторонне деятельное!* — *существо*, причем структура живописи позволяла воссоздавать взаимоотношения людей в разных деятельностных ситуациях. В. Блаватский, исследовавший росписи греческих ваз, пришел к выводу, что если на первом этапе истории этого вида искусства в нем, безусловно, преобладало иллюстрирование мифологических сюжетов, то бытовые сцены, «занимавшие весьма скромное место до конца VI в. до н. э., стали играть заметную роль в вазописи V в. и в значительной мере IV в. до н. э.»; это искусство могло «довольно широко охватить повседневную действительность своего времени», а изо-





*Эрота (Амура) или самого Зевса...*

Религиозное искусство христианского и буддийского миров предельно сузило воссоздаваемую искусством сферу человеческой деятельности содержанием соответствующих мифов, иудейская же и мусульманская культуры уже отмечавшимся выше запретом на изображение живого исключили из искусства постижение практически-деятельного существования человека. Однако — и это уже было показано в предыдущих главах, — поскольку небожители и герои библейских мифов в такой же мере являются *метафорами человека*, как Озирис и Зевс, как Будда и Шива, а Иисус Христос был вообще человеком в своей земной жизни, изображение искусством мифологических образов и сюжетов оказывалось на деле *художественным истолкованием реальных человеческих характеров и поступков*. От особенностей религии и от меры ее влияния на художественную культуру зависел лишь диапазон тех проявлений человеческой деятельности, сознательная ценность которых делала их доступными изобразительному искусству: напомним, что, например, сексуальная сфера деятельности, табуированная христианством, была включена буддизмом в круг религиозно-значимых и соответственно получила широкое освещение в искусстве, а в иллюстрациях к рукописной книге и на Востоке, и в Европе, а также в народном лубке в России и в Китае изображались, наряду с мифологическими сюжетами, многие ситуации реальной жизнедеятельности разных слоев общества.

## 2.

Если религия сводила деятельность человека к его общению с Богом, отчего идеалом деятельного бытия становились монашество и отшельничество как способы отречения от всех социальных, трудовых, даже брачных, форм жизнедеятельности во имя достижения чисто духовного бытия, то *городская цивилизация, ставившая горожан в новые условия деятельного существования, отвоевывала у религии все более широкие ниши художественных изображений светской жизни в самых разных ее проявлениях — от трудовых процессов до любовных связей*. В иллюстрациях рукописных книг, в гравюрах к календарям, часословам, псалтырям оживал мир реального повседневного бытия человека — *Номо faber* («Человек делающий»), т. е. работающий, созидающий. Мастера гравюры на дереве широко иллюстрируют издаваемые в средневековом городе книги, и отнюдь не только религиозного содержания, но и, скажем, «Зерцало человеческой жизни» Родерика Саморского, приобретший мировую известность «Корабль дураков» С. Бранта, сочинение «О знаменитых женщинах» Фра Филиппо Форести из Бергамо, «Гипноэротомехию» Полифила, много книг научного содержания.

Интересно наблюдение В. Тяжелова, обратившего внимание на особый характер трактовки инициалов в рукописной книге романского периода, которые, «начиная текст, образовывали пограничную область между земной обыденностью и царством божественного слова», — там «разыгрываются драматические сцены, пребывают в непримиримом противоборстве два мира. Один — рожденный на-







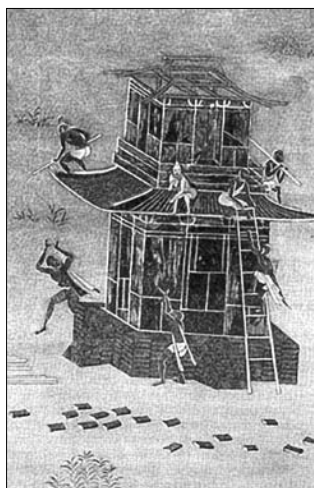
Что ты спишь, мужичок,  
ведь весна на дворе.  
Русский лубок. 1857



Единение в семье. Китайский лубок

тированная на «психику горожан», большая часть которых была неграмотна, что заставляло многих книгоиздателей сопровождать текст обильными иллюстрациями, исходя из того, что «тексты пишутся для грамотных, а для неграмотных — картинки», печатная книга становилась носителем *реалистического взгляда на связь искусства с той подлинной жизнью, которой жил город*, а вместе с ним и деревня, находившаяся с ремесленно-торговым бюргерством в самых тесных контактах.

Весьма любопытны в этом отношении русский лубок — своего рода *энциклопедия народной жизни*, увиденной и осмысленной представителями самого народа, и еще более многосторонний по охвату изображаемых сфер практической



Стенная роспись  
в пещерном  
монастыре.  
Дуньхуань.  
VII–X вв.



Сельскохозяйственные работы.  
Стенная роспись. Дуньхуань.  
960–1279



создал в Сикстинской капелле; примечательно, что центральным образом росписи ее плафона стал образ *Бога творящего*, а не традиционного Пантократора — сам сюжетный мотив сотворения Богом человека.

## 3.

XVII и XVIII века в Европе стали временем острейшего противоборства продолжавшей ренессансную «культурную революцию» буржуазной цивилизации, не остановившейся перед кровавой вакханалией революции политической, которая завершила во Франции век Просвещения, и отчаянно боровшегося за сохранение своей власти «старого порядка», использовавшего и наступление контрреформации на протестантскую «ересь». Искусство стало своеобразной художественной *«энциклопедией европейской жизни»* этой драматической эпохи перехода от одного исторического состояния общества к другому. Уже было отмечено во второй главе, что диапазон позиций здесь чрезвычайно широк, шире, чем когда-либо прежде, — от возвращения к чисто религиозной сюжетеке в испанской живописи до характерных для нее же «бодегонес» (жанровых картинок) и, более того, от изображения дворцового быта до воссоздания тем же великим Д. Веласкесом сцен труда в кузнице и ткацкой мастерской, а сто лет спустя от воспроизведения Ф. Гойей ужасов войны до фантазмагорий его «Капричос», этого *метафорического* исследования *реальной* деятельности *реальных людей*; в предисловии к изданию этой серии офортов великий испанец пояснял: «Убежденный в том, что критика



П. УЧЧЕЛЛО. Битва при Сан-Романо. 1457



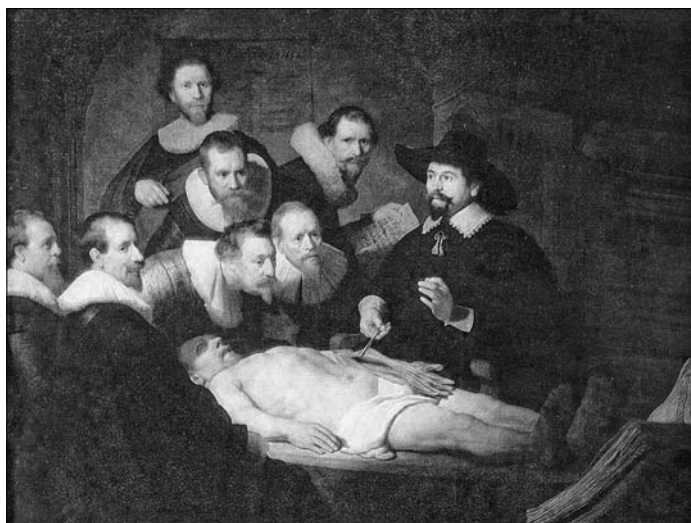
суеверий, узаконенных обычаем, невежеством или своекорыстием, те, которые он считал особенно подходящими для осмеяния...»

Но одновременно искусство открыло эстетическую ценность творческих сил самого человека, все чаще делая ее предметом художественного запечатления, — деятельность ученых, философов, врачей, а смысл множившихся в XVII—XVIII веках автопортретов художников состоял, как мы помним, в создании образа творческой личности.

В каждой европейской стране в Новое время по-своему, в соответствии с особенностями ее жизни и культуры, искусство стремилось к возможно более широкому воспроизведению, постижению и осмыслению *всей полноты жизнедеятельности людей, реальной и воображаемой*. В европейской художественной культуре XIX столетия диапазон охватываемого образом осмыслением пространства человеческой деятельности, того нового, что принесли с собой капитализм, научно-техническая цивилизация и следовавшие одно за другим революционные потрясения, становился все более широким. Изобразительное искусство вслед за лите-



Д. ВЕЛАСКЕС. Кузница Вулкана. Около 1630



РЕМБРАНДТ. Анатомия доктора Тульпа. 1632



Ж.-Ф. МИЛЛЕ.  
Собираательницы колосьев. 1857



Ф. ХОДЛЕР. Дровосек. 1910

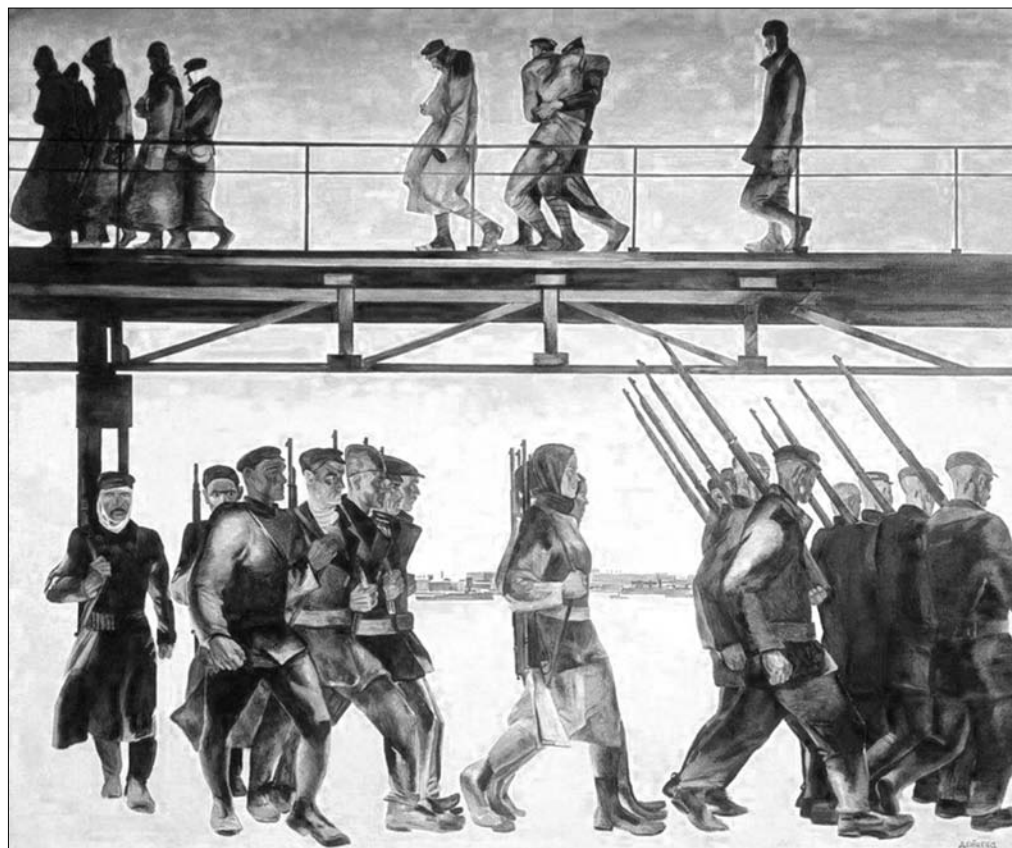
И. РЕПИН.  
Бурлаки  
на Волге.  
1870–1873



Н. ЯРОШЕНКО.  
Кочегар. 1878

А. АРХИПОВ.  
Прачки.  
Конец 1890-х





А. ДЕЙНЕКА. Оборона Петрограда. 1928

ратурой и театром создавало *«портрет времени»*, который не мог быть не чем иным, как изображением *деятельности людей*, этим временем сотворенных и его же своей деятельностью творящих. Искусство воссоздавало поэтому панораму преимущественно реального, а уже не преображенного в мифах *деятельного существования народов во всей полноте различных его форм* — в войне и в мире, в светской и в религиозной жизни, в труде и в досуге, в политической активности и в частном быту...

Но и сами мифологические сюжеты трактовались как *реально произошедшие* в далеком прошлом, дабы *мифологический жанр превратился в исторический*; один из самых ярких примеров — мучительная многолетняя работа А. Иванова над *«Явлением Христа народу»*, имевшая целью представить изображаемые события нашему взору в том виде, в каком они могли совершаться *индивидуально-конкретными людьми* и в *конкретно-целостном их — психологическом и физическом, духовно мотивируемом и практически осуществляемом — поведении*; тем





этих двух живописных концепциях *самой сущности человеческого бытия* — для художника советского времени трагического бытия, движущегося от войны к войне, для французского мечтателя идеального, сказочного, игрового бытия людей, каким оно должно было бы и могло бы быть...

Такой же подход был свойствен искусству, когда оно обращалось к изображению трудовой деятельности человека, даже самых элементарных форм физического труда крестьянина и рабочего, — таков взгляд на человека труда О. Домье, Ж.-Ф. Милле, Ф. Ходлера, в России — И. Репина, Н. Ярошенко, Н. Касаткина; в скульптуре — во Франции Ф. Рюда и К. Менье, в России А. Голубкиной и И. Шадра.

Хотя в XX веке модернизм толкал искусство на путь «эстетического изоляционизма», с течением времени и на Западе, и на осваивающем его противоречивый опыт Востоке, и в нашей стране становилась все более отчетливой потребность, сохраняя художественные завоевания модернизма, возвращаться к *«родовому предназначению»* художественной деятельности — *быть образным воссозданием человеческого бытия во всей полноте его форм, состояний и проявлений*, тем самым позволяя человеку видеть себя, как в волшебном зеркале, освещенным изнутри, из духовных своих глубин. Потому что в это *критическое для истории время*, когда человечество в целом повторяет риторический вопрос Гамлета: «Быть или не быть?..», искусство не может не отказаться и от архаической своей функции утешительного мифотворчества, и от модернистских увлечений «игрой в бисер» в элитарной культуре, и от создания «снов наяву» в культуре массовой, не может не стремиться стать для объединяющегося человечества *способом обретения его нового, нарождающегося самосознания*, а это и значит ставить перед нашим взором, переживанием и мыслью современную жизнь в полноте ее многообразных деятельностных проявлений.



ность и потому должен сохраняться, передаваемый новым поколениям граждан; общение и служит культурным «механизмом» этой межпоколенной трансляции опыта, отсутствующей у животных, у которых индивидуально приобретаемый опыт не наследуется, а программы поведения транслируются генетически.

У французов есть мудрая пословица: «Если бы молодость знала, если бы старость могла...» — такова грустная диалектика человеческой жизни, которую культура издавна научилась использовать в дописьменных и последующих типах традиционной культуры: почитание стариков как носителей мудрости и навыков управления общиной, в деятельности советов старейшин и в передаче опыта, знаний, традиций новым поколениям соплеменников обеспечивало ту стабильность общественного бытия, форм мышления и поведения, которая позволяет называть первые исторические типы культуры *традиционными*, ибо традиция — это и есть повторение форм деятельности и поведения, усваиваемых младшими от старших в процессе общения.

Речь идет здесь не только и не столько о *коммуникации* — передаче человеком другим людям своих знаний и умений, сколько именно об *общении*, т.е. о межсубъектном взаимодействии, цель которого — *приобщение к ценностям*, осуществляемое средствами *диалога*, по М. Буберу и М. Бахтину, или «экзистенциальной коммуникации», по терминологии К. Ясперса (подробнее об отличиях общения и коммуникации см. в моей книге «Мир общения»). Хотя исторический процесс становления цивилизации привел к выделению педагогики в самостоятельную и профессионализированную форму общественной деятельности и соответственно к формированию необходимых для ее осуществления учебно-воспитательских учреждений — школ, гимназий и т. п., — старость сохраняла доступные ей неформальные возможности передачи вступающим в жизнь молодым людям *целостного жизненного опыта* — *мудрости*, т.е. чего-то гораздо большего, чем сумма знаний и умений.



Иван Лествичник.  
Новгородская икона. XIII в.





ГИОВАННИ БАТИСТА ТИЕПОЛО.  
Сусанна и старцы. XV в.



Л. КРАНАХ СТАРШИЙ.  
Любовь по расчету.  
Около 1532



А. ДЮРЕР.  
Портрет матери.  
1514



РЕМБРАНДТ.  
Портрет матери в виде  
пророчицы Анны. 1639

эти типа культуры зиждились на безусловном подчинении индивидуального традиционному, менялся только характер транслируемого традицией имперсонального канона. И потому так же, как в первобытности, духовный авторитет принадлежит здесь *старости*, которая обретала духовную мощь за счет утраты ею презираемой аскезой физической, телесной силы.

Хотя небожители в христианском мифе, как и в языческих, бессмертны и потому тоже не имеют возраста, Саваоф изображался *седовласым старцем* — «бог се-добородый», по известным словам В. Маяковского; и действительно, именно та-



РЕМБРАНДТ.

Возвращение блудного сына (фрагмент). Около 1668–1669



ким предстает он перед нами и в средневековом искусстве, и в Микеланджеловой росписи Сикстинской капеллы. Но такими были и другие мифологические герои в росписи русских храмов — пророк Аарон из новгородского храма Спаса-на-Нередице, Макарий из расписанного Феофаном Греком Спасо-Преображенского собора в Новгороде и многие другие мудрые и сильные духом героические старцы, уподоблявшиеся в этом отношении Пантократору. (Христос имел возраст только потому, что был *человеком, ставшим Богом*, — потому его и можно было видеть в колыбели, на руках у Мадонны, ребенком, играющим с Иоанном; известен даже его точный возраст в день распятия — 33 года, и в этом возрасте он останется навсегда, *не узнав старости*, ибо, утратив свой физический субстрат, он обрел бессмертие.)

Оценка старости не могла не измениться радикально в эпоху Возрождения — и в этом отношении оно возродило позиции античной культуры, признав высшую ценность того возраста человека, который открывает перед ним наиболее благоприятные возможности практической деятельности, мышления, художественного творчества, любви. Потому отношение к старости оказывается двойственным: с одной стороны, как свидетельствует «Моисей» Микеланджело, она получает признание постольку, поскольку способна сохранить молодость духа, силу мысли, творческую энергию; с другой — она вызывает презрение, насмешку, сарказм, когда отрекается от себя, — так стал популярен в живописи библейский сюжет «Сусанна и старцы», позволявший со свойственной живописи наглядностью противопоставить красоту юного девичьего тела и уродство сластолюбивых, но уже ни на что, кроме подглядывания, не способных старичков. Еще один интересный пример саркастического отношения к старости, когда она хочет жить не в соответствии со своим возрастом, — диптих Л. Кранаха, изображающий старуху, покупающую любовь молодого человека, и старика, затевающего роман с девицей. И лишь в редких случаях, подобных созданным А. Дюрером и Рембрандтом портретам их матерей, старость предстала в действительно свойственном ей драматическом состоянии — ставшее некрасивым, болезненным лицо любимого человека испещрено морщинами и выражает грустные воспоминания о нелегко прожитой жизни...

Однако именно такой — трезво-реалистический, психологически углубленный и, я сказал бы, диалектический — взгляд на старость утвердился в XVII веке — достаточно вспомнить разработку этой темы Рембрандтом. Пожалуй, не было во всей многовековой истории искусства другого



П. ПИКАССО.  
Старый еврей. 1903







П. КОРИН. Уходящая Русь (фрагменты).  
1933



ной в ходе долгой и нелегкой жизни мудрости... Такое восприятие старости — не только проявление гениального проникновения живописца в человеческую психологию, но и отражение того драматического состояния европейского общества, которое принес XVII век, — время предельного обострения социальных и психологических конфликтов на всех уровнях общественного бытия и сознания.

Но вот наступил XVIII век — и тема старости вновь ушла из предметного поля художественного познания человека, и это представляется вполне закономерным: для свойственной эпохе культа Разума, как и для оппозиционных ему сентиментализма и гедонизма, интерес представляли молодость и зрелость человека — время, оптимальное и для продуктивной работы мышления, и для напряженной эмоциональной жизни, и для ее превращения в источник изысканных наслаждений — игру; понятно, что именно таковы герои типичных произведений трех основных ветвей художественной культуры этого века — «Клятвы Горациев» Ж. Л. Давида, программной для исполненного гражданского пафоса рационалистического классицизма, картин Ж. Б. Грёза, ставших надолго образцами сентиментализма в искусстве, характерного для стиля рококо изображения любовных игр О. Фрагонаром.

И вновь отношение искусства к старости изменилось в XIX веке, в контексте завоевывавшего искусство социально-аналитического направления художественного осмысления жизни, которое будет названо «*критическим реализмом*»; наибо-



## Глава 12.

### ТРАГЕДИЯ СМЕРТИ

### И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДАР БЕССМЕРТИЯ

---

---

#### 1.

Если для биологии смерть является закономерностью изучаемой этой наукой формы существования материи и потому состоянием, противоположным жизни и сменяющим ее в каждом живом существе, независимо от различий между человеком, и животным, и растением, то для культурологии смерть есть специфическое состояние человека, которое принципиально отличается от аналогичных состояний в природе — отличается тем, что соотносится, с одной стороны, с жизнью, а с другой — с бессмертием, т. е. с



Маска бугаку. Япония.  
IX–XII вв.



Пластина с изображением бога  
смерти. Культура миштеков





Пляски смерти

ции с портретами Маркса и Энгельса, Ленина и Сталина, уподобляемыми иконам на крестном ходе... Образное выражение поэта: «Ленин и теперь живет всех живых» деметафоризируется в массовом политическом сознании, превратившем марксистскую научную теорию в новую модификацию религиозного мировоззрения...)

Отсюда — один логический шаг до отделившегося от захоронения «снятия» смерти бессмертием с помощью монументальных изваяний земных владык, а в античности — постановки на могилах свободнорожденных мраморных портретных памятников или, как в Фаюме, вставлявшихся в мумии живописных портретов, написанных на досках стойкими восковыми красками.

Очень точно передал И. В. Гёте свое впечатление от античных надгробий, выявив тем самым их действительный смысл: памятники эти «задушевные и трогательные и всегда изображают жизнь», ибо, изображая мертвых как живых, художник тем самым «продлил и увековечил» реальное их существование: персонажи здесь «не взирают на небеса, но остаются здесь, на земле, тем, чем были и чем продолжают быть. Они стоят вместе, принимают друг в друге участие, любят друг друга».

тельного искусства, говорит замечательный с художественной точки зрения опыт тех же египтян. (Примечательно, что до сих пор погребению трупа обитателя московского мавзолея препятствуют не только множество обывателей, но и считающая себя цивилизованной политическая партия, равно как и то, что ее члены ходят на демонстра-



Б. МОНТАНЬЯ.  
«Ессе Homo».  
Начало XVI в.



утешения человека во всех злоключениях его земной жизни, что она обещает ему эту компенсацию: уже у древних египтян в одном из дошедших до нас литературных памятников — «Беседе разочарованного со своей душой» — говорилось, что не следует воспринимать смерть как нечто трагическое, как «что-то, что вызывает слезы и наводит на человека тоску», — ведь «Потом ты уже не встанешь, чтобы увидеть солнце!», ибо смерть есть *избавление от страданий и путь к вечному блаженству*.

Смерть стоит сегодня передо мной  
Как если больной выздоравливает,  
Как исход после падения.



М. ГРЮНЕВАЛЬД.

Центральная часть Изенгеймского алтаря. Конец XV в.





уникальный жизненный опыт становятся достоянием бесконечной череды его потомков; тем самым и Гомер, и Сократ, и А. Рублев, и В. Шекспир, и Л. Бетховен, и А. Пушкин оказываются *современниками всех последующих поколений*, в духовной жизни которых они будут принимать то или иное участие.

Уже в античной культуре признание ценности личности — разумеется, многих, исключительных личностей — позволило, как мы помним, вывести скульптурный портрет за пределы заупокойного культа, чтобы *«удвоить» бытие человека прижизненно* и сделать это таким способом, который обеспечивает бессмертие «двойника». Нельзя не заметить, что и этот способ преодоления власти смерти над человеком сохранился по сию пору, причем стал общедоступным благодаря фотографии — сегодня каждый, кто подобным образом запечатлевает себя и своих близких, *социально побеждает смерть* — потому что обеспечивает себе непреходящую память потомков, и не просто в виде туманных воспоминаний, время от времени возникающих в воображении, а в обращенном к созерцанию облике конкретной человеческой телесности, «клонировушем» его в любом количестве экземпляров. Техника киносъемки и звукозаписи сделала в наше время возможным сохранение в веках и движений индивида, и его речи, а общедоступность этих технических средств обеспечивает каждому члену «массового общества» возможность обрести если не физическое, то культурное посмертное существование.

К сожалению, в богатой танатологической литературе еще нет — или они мне неизвестны — специальных исследований трактовки данной темы в истории художественной культуры, хотя очевидно, что с древнейших времен и по сию пору живописи и скульптуре принадлежит особая роль в осмыслении этой важнейшей проблемы человеческого бытия благодаря их способности сделать образ смерти *наглядным, зримым* и потому с особой силой *эмоционально впечатляющим* — ведь те ощущения, которые вызывает, и не только у верующих, изображение распятого Христа, несравнимы со словесным, даже высокохудожественным, описанием этой страшной смерти; другой пример такого воздействия пластического образа смерти — созданное фантазией ацтекского художника художественное воплощение древ-



Л. ФУРТНАГЕЛЬ.  
Портрет Ганса Бургкмайра  
с женой. 1527



у греков «происходит, напротив, из переживания дыхания, с которым, как чувствовал грек, связана его духовная жизнь; это понятие, таким образом, относится к микрокосму»; потому «сфера, связанная с миром мертвых», которую он считал «невидимой», «постепенно полностью оказывалась за пределами поля зрения греков», тогда как он «любит видимый мир тем больше, чем больше скрывается в мраке мир потусторонний», который он «представляет себе как начало безнадежной пустоты».

Исходное противоречие мировых религий и языческих культов состояло, как уже отмечалось, именно в отношении к человеческой телесности: язычники придавали всем духам, добрым и злым, тотемным существам и богам *конкретный телесный облик*, который мог воссоздаваться средствами скульптуры, графики, живописи; буддизм сохранил подобное отношение к человеческому, а значит, и божественному, телу, тогда как иудаизм, христианство и мусульманство лишили Божественный Дух плоти и соответственно сделали проблематичной саму возможность его образного воссоздания. Отсюда проистекали разные возможности представления в искусстве отношений смерти и бессмертия. Христианство оказалось единственной религией, которая сделала метаморфозы жизни и смерти предметом специального художественного рассмотрения — *как превращения бытия в небытие и возвращения небытия в новую форму потустороннего бытия*, согласно библейской формуле: «Смертию смерть поправ...»: так сложилась серия



П. БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ. Слепые. 1568



из “Апокалипсиса”. Так, на капители колонны в соборе Парижской Богоматери, на портале Страшного суда в Амьене женщина с завязанными глазами уносит мертвое тело, кладя его на круп своего коня. В других случаях всадник Смерть держит в руках весы судилища или смертоносный лук со стрелами<...> На большой фреске в Пизе под взмахами косы Смерти падают наземь мертвые тела с закрытыми глазами, а ангелы и бесы спешат подобрать души, покидающие свою бrenную оболочку<...> Наполовину разложившийся труп станет наиболее частым типом изображения смерти». Изображение смерти постоянно присутствовало в иллюстрациях к часословам, предназначенным для использования в заупокойной службе,



Ж. Л. ДАВИД. Андромаха у тела Гектора. 1783





А. РЕТЕЛЬ. Смерть-победительница.  
Из цикла «Еще одна пляска смерти». 1849



О. ДОМЬЕ.  
Улица Транснонен.  
15 апреля 1834 года. 1834



О. РОДЕН. Граждане Кале. 1884–1886

Хотя такое осмысление связи *посюсторонней* и *потусторонней* жизни, т. е., в сущности, *смерти* и *бессмертия*, должно было рассматриваться как символическое описание судьбы каждого человека — и монаха, который вел праведную







И. РЕПИН. Отказ от исповеди.  
1879–1885



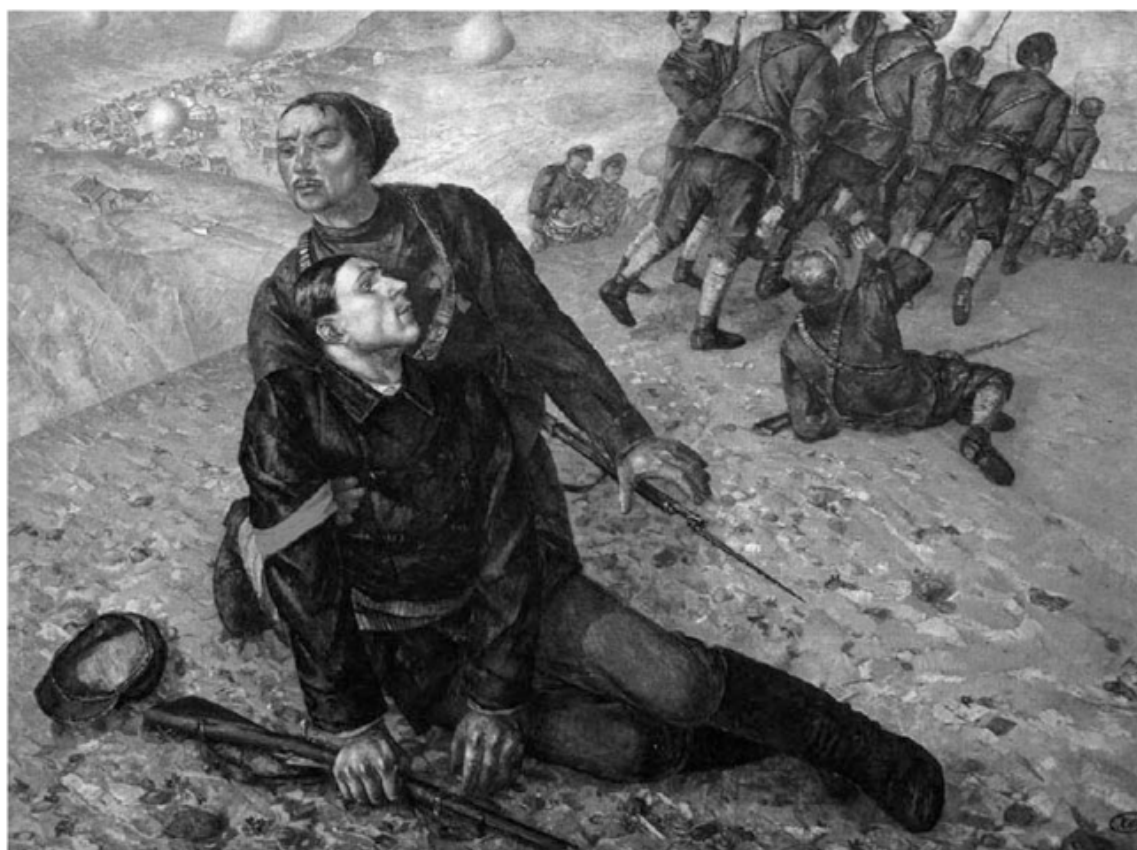
В. МАКОВСКИЙ. Допрос  
революционерки. 1904



В. СУРИКОВ. Утро стрелецкой казни. 1881

формируется и зрительный образ смерти. Со второй половины XII века она изображается в виде вооруженного косой безобразного полустгнившего мертвеца или скелета, пешего или конного... В результате наступало некое “заземление” смерти, которую переживали теперь в большей мере как конец земных радостей, чем как богоустановленный переход в лучший мир».

Показателен в этом отношении знаменитый сюжет «Пляски смерти» — по точному определению Ф. Арьеса, «нескончаемый хоровод, где сменяются мертвые и живые. Мертвые ведут игру, и только они пляшут. Каждая пара состоит из обнаженной мумии, сгнившей, бесполой, но весьма оживленной, и мужчины или женщины в одеяниях, подобающих их социальному статусу, с выражением ошеломленности на лице. Смерть протягивает руку к живому, желая увести его за собой, но он еще не покорился ее воле... Нравственная цель — напомнить одновременно и о незнании человеком часа своей смерти, и о равенстве всех людей перед ней». Характерен вместе с тем и присутствующий в «Плясках смерти» момент юмора как способа преодоления страха смерти — юмор и является ведь выражением *победы идеала*



К. ПЕТРОВ-ВОДКИН. Смерть комиссара. 1928



*над пытающейся возобладать над ним реальностью* (см. анализ комического как эстетической категории в моей книге «Эстетика как философская наука»); так-вы, например, ставшие весьма популярными и неоднократно переиздававшиеся «Пляски смерти» Г. Маршана и П. Леружа, впервые изданные в Париже в 1485 г. Напомню, что М. Бахтин назвал «смеховой культурой» тот слой народной культуры средневековья, в котором смех преодолевал сурово-трагедийное восприятие бытия, свойственное ортодоксальному христианскому мировоззрению.

Все же наряду с такой трактовкой смерти средневековье знает и другой популярный сюжет — «Триумф смерти», выражающий ее вполне реалистическое, свободное от всяких религиозно-мифологических иллюзий понимание — ее «абсурдность и извращенность»: она «движется прямо вперед, не разбирая дороги, точно слепая», не делая различия между сильными и слабыми, правыми и виноватыми<...> Смерть предстает здесь как «конечная инстанция», за которой нет никакой другой, чаемой вечной блаженной жизни. Здесь уже не идеальное о ней представление торжествует над низменной реальностью, а напротив, трезво, безо всяких иллюзий



Б. ИОГАНСОН. Допрос коммунистов. 1933





Э. БАРЛАХ. Памятник павшим.  
Магдебург. 1931



Ф. КРЕМЕР.  
Памятник борцам Сопротивления  
в Бухенвальде. 1952–1958



Л. БУКОВСКИЙ, Я. ЗАРИНЫШ,  
О. СКАРАЙНИС.  
Мемориальный ансамбль (фрагмент).  
Саласпилс, Латвия. 1967



О. ЦАДКИН. Разрушенный  
Роттердам.  
1953



понимаемая реальность торжествует над идеалом, делая отношение к смерти не ироничным, а безысходно-трагичным.

Искусство Возрождения, отвергнувшее мистический эсхатологизм христианства, реабилитировавшее природу вне человека и в нем самом, вернувшееся к античному жизнеутверждающему переживанию бытия, практически исключило тему смерти из поля своего художественного зрения; даже тогда, когда по требованиям церкви приходилось обращаться к соответствующим эпизодам евангельской легенды, изображение смерти лишалось элементарного трагизма — как, например, в образах «Святого Себастьяна» у А. Монтеньи, А. да Мессина, Тициана



С. ДАЛИ.  
Предчувствие  
гражданской войны.  
1936



П. ПИКАССО. Герника. 1936



оттенком иронии по отношению к смерти, и приведенный О. Бенешем в исследовании искусства Северного Возрождения портрет учителя художника и его жены, написанный Л. Фуртнагелем: «С картины смотрят печальные, смиренные лица. Жена Бургкмайра держит перед собой зеркало, в котором мы замечаем два черепа<...> Дух жизнерадостной уверенности, присущий Высокому Возрождению, словно угас. Человек снова начинает думать о загробной жизни и о том, что же на самом деле является непреходящими ценностями. Тщета земного благополучия становилась очевидной, однако спасение в воображаемой загробной жизни, провозглашенной средневековьем, стало невозможным. Жизнь надо было подвергнуть контролю и человека испытать в ней строго и сурово. Жизнь не давала более простора для художественного проявления индивидуальности, но стала долгом и обязанностью. Этот новый смысл придала жизни Реформация».

В этом историко-культурном контексте особое место занимает картина П. Брейгеля Старшего «Слепые»: бытовой сюжет поднят в ней на уровень философской притчи, осмысляющей закономерности и перспективы развития человечества. Ее глубокий пессимизм свидетельствует, что культура Возрождения переживает кризис, который я когда-то назвал, используя название знаменитого романа О. де Бальзака, первой порой «утраченных иллюзий» (вторую принес кризис Просвещения, приведший к романтическому разочарованию во всеилии Разума и в возможности переделки общества на основе «свободы, равенства и братства»).

XVII век и тут проявит свойственное ему противоречивое разнообразие позиций: под влиянием контрреформации он вернет искусство к религиозному осмыслению смерти во имя торжества религиозной идеи — особенно сильно в испанской живописи — и одновременно впервые посмотрит на нее как на явление *природное*, требующее не столько ценностного, религиозно-идеологического и нравственно-эстетического осмысления, сколько *трезвого, научного и медицинского, постижения*; отсюда сюжета анатомии в живописи этого столетия; наиболее известны две картины на эту тему Рембрандта, в которых таинство смерти низведено до клинического факта анатомического исследования трупа. Но в этом веке родился и новый жанр живописи, одним из названий которого стало понятие «натюрморт», т. е. «мертвая природа»: в картинах этого рода изображались обычно охотничьи трофеи — убитые животные и птицы рядом с сорванными — значит, тоже «*убитыми*» — плодами и «*мертвыми*» по их природе вещами; в набор изображавшихся в таких картинах предметов нередко включался череп как символ смерти, призывавший думать о ее неизбежном приходе (*Memento mori!*)... Но примечательно, что произведения этого жанра, как правило, не были пессимистичными и смерть воспринималась философски, скорее рационально, чем эмоционально — в этом отношении показательное сравнение типичной картины ренессансного мастера на эту тему и современного художника.

Особую остроту этой теме придали войны той эпохи — один из самых сильных художественных «откликов» на ужасы войны — серия гравюр Ж. Калло.

XVIII век, как отмечает И. Данилова, «легкомысленный и рациональный», не интересовался этой скорбной темой, «стремясь как можно меньше “помнить







учение Л. Толстого, и мировоззрение Ф. Достоевского растворяли религиозную и политическую идеи в идее *нравственной*. Особенно интересна в этом отношении картина В. Верещагина «Апофеоз войны» — уникальное во всей европейской жи-



М. НЕСТЕРОВ. На Руси («Душа народа»). 1914–1916



И. ЛЕВИТАН. Над вечным покоем. 1893–1894



Все же в советском искусстве тема смерти занимала весьма скромное место, а когда художники решались к ней обратиться, они трактовали ее не «абстрактно-этически», а *конкретно-политизированно*, т. е. оценивали эстетически позитивно смерть пролетария, революционера, коммуниста и сатирически, гротескно смерть буржуа, классового врага, а в 1930-е–1940-е годы и так называемых «врагов народа»; сюжеты такого рода стали уделом карикатуры, начиная с плакатов и «Окон РОСТА» В. Маяковского и вплоть до газетной карикатуры эпохи Великой Отечественной войны. В таком осмыслении смерти как «оптимистической трагедии», по известной формулировке В. Вишневского, назвавшего так свою широко известную в советское время пьесу, гибель героя оправдывается идеальной целью, в борьбе за осуществление которой он отдает свою жизнь; по ставшему знаменитым лозунгу героини гражданской войны в Испании Долорес Ибаррури: «Лучше умереть стоя, чем жить на коленях!» *политическая осмысленность смерти и прокладывает человеку дорогу в бессмертие*. Характерными примерами художественного воплощения такого отношения к смерти может служить картина Б. Иогансона «Допрос коммунистов».

Весьма выразительно сравнение созданного Э. Барлахом магдебургского «Памятника павшим» в первой мировой войне с монументом, воздвигнутым Ф. Кремером в Бухенвальде в память борцов Сопротивления фашизму: в одном случае — глубоко пессимистическое восприятие смерти как *бессмысленной гибели людей, тем самым лишенных дороги в бессмертие*, в другом — *смерть, воспринимаемая как «оптимистическая трагедия» борцов за возвышенный, благородный идеал свободы*.

Закономерно то решение темы смерти, которое она получала во время и после Великой Отечественной войны у советских художников, осмыслявших смерть человека в борьбе за свободу своего народа как путь в бессмертие — вспомним слова О. Берггольц: «Никто не забыт, и ничто не забыто». Такова идея сложившегося в это время особого мемориального жанра — скульптурных памятников жертвам и героям войны; их ставили во многих городах России, Украины, Белоруссии, Латвии, Грузии и других советских республик, в местах кровавых боев и концлагерей. Такие памятники создавались и в других странах, участвовавших в войне с фашизмом. Для более острого ощущения заложенной во всех этих памятниках, при очевидном различии их чисто эстетических достоинств и художественной выразительности, идеи «смерть, дарующая бессмертие», стоит сравнить их с памятником жертвам последней войны, поставленном О. Цадкиным в Роттердаме: при всей эмоциональной мощи его образной экспрессии он говорит лишь об ужасе смерти, без того «катарсиса», который преодолевает этот ужас осознанием осмысленности гибели в борьбе за свободу, — реального способа обретения бессмертия.

Другой крайностью, привнесенной XX веком в психологию и эстетику восприятия смерти, стала ее *индивидуалистически-экзистенциалистская* трактовка. Ибо если жизнь человека есть всего лишь лишенное смысла «бытие-к-смерти» заброшенного в мир помимо его воли индивида и если единственной реальностью является, согласно Ж. Батаю, мой «внутренний опыт», тогда смерть не оборачива-



Христа народу» А. Иванова, захотевшего показать встречу людей с «Сыном Божьим» такой, как она могла произойти в реальном историческом прошлом, в картине М. Нестерова «На Руси. (Душа народа)», в поразительном по замыслу пейзаже И. Левитана «Над вечным покоем».

Но искусство утверждало возможность и другого пути «прорыва к трансцендентному», пользуясь образным названием упоминавшейся книги П. Гайденко, поскольку *трансцендентное* неравнозначно *религиозному* — оно может иметь и светское, и политическое, и нравственное содержание, инвариантным для всех его форм является лишь *выход за пределы самодовлеемости индивидуального бытия*. Искусство показало это весьма убедительно, как мы видели, воспевая героизм человека, готового отдать жизнь в войне с врагами своего народа или в революционных схватках.

С философско-антропологической, а значит, и нравственно-эстетической точки зрения второстепенное значение имеет при этом конкретный смысл самих подвигов — существенно то, что искусство утверждает ценность такого поведения личности, которое *включает ее в сверхличностный, социально-исторический поток жизни человечества*; именно эта *соотнесенность персонального и сверхперсонального, индивидуального и надиндивидуального масштабов бытия* и определяет высший ценностный смысл личностной экзистенции. Человековедческая сила искусства состоит здесь в том, что оно открывает и позволяет всем людям увидеть, а тем самым с особой остротой ощутить, пережить и осмыслить такие свойственные человеку духовные качества, *которые делают его способным на подвиг*, т. е. на действие, приносящее его собственную — а не чужую! — единственную и высоко ценимую им жизнь в жертву тому, кто или что обладает более высоким уровнем ценностей, — любимому человеку, вождю, народу, государству, роду человеческому...

Жертвенный подвиг является, однако, только крайней, в экстремальных ситуациях реализуемой дорогой в бессмертие. Осмысленное бытие человека содержит возможность достижения этой цели без жертвы собственной жизнью — благодаря такому ее деятельностному наполнению, которое отдает людям, современникам и потомкам, человечеству в целом, в безграничной череде поколений, плоды этой деятельности, во всех многообразно-конкретных формах, которые выработала история культуры. Произведения изобразительных искусств являются именно такими плодами творчества человека, действительно обессмертившими Фидия и А. Рублева, Микеланджело и Рембрандта, К. Брюллова и В. Сурикова, Э. Фальконе и О. Родена... В этой связи вспоминается сказанное А. Еремеевым в книге о происхождении искусства: «Каждый человек смертен. Смертны эпохи, цивилизации, даже континенты. Но искусство не дает никакому ветру замести следы человека. Искусство — не исторический памятник, не надгробие. Оно — современник. Оно позволяет всему человечеству, по каким бы векам ни разбрасывало его время, возрождаться с каждым новым поколением. Оно учит мудрости, наделяя силой и приобщая к великой радости бытия. И поэтому в искусстве человечество обретает бессмертие». К этим прекрасным словам я сделал бы только





вится Художник, становящийся бессмертным в сотворенных им образах, которые обогащают человечество искусственными бессмертными «людьми». Вместе с тем, в современном обществе это стремление приобретает подчас уродливо-извращенный характер — в движении «некрореализма»; одно из его новейших выражений — изобретенные неким немецким ученым и демонстрировавшиеся на выставках последних лет в Германии так называемые «пластики» — мумифицированные с помощью особой техники трупы людей, согласившихся на эту операцию и заплативших за нее, ставших выставочными экспонатами в этом своем отвратительном виде. К счастью, искусство нашло иные способы обеспечить человеку бессмертие, и его творцам, и их творениям.

Именно потому, что, лишь входя в культуру, «природный» индивид превращается из «кандидата в человека» в «действительного человека», который способен, осознавая свою смертность как закон природы, не только не утешать себя верой в вечную жизнь за гробом или в переселение своей души в другие тела, а понимать, что физическую смерть он может преодолеть только бессмертием своего инобытия в плодах собственного творчества. Искусство и является эффективнейшим способом достижения этой цели, *уникальным символом «снятия» смерти человека бессмертием его творческой деятельности.*

Проиллюстрирую этот заключительный вывод хорошо известной скульптурной группы Веры Мухиной «Рабочий и колхозница», которая венчала здание советского павильона на Всемирной выставке 1937 г. в Париже, этот павильон был спроектирован Б. Иофаном как постамент для этой скульптуры, в которой воплощена *идея неудержимого движения Женщины и Мужчины в Будущее, создаваемое их Трудом и определяющее смысл их существования и деятельности на нашей земле.*

К сожалению, сегодня нельзя ощутить в полной мере философско-поэтический смысл и художественные достоинства этого замечательного произведения из-за того, что в Москве оно находится не на вершине архитектурного сооружения, а на низком пьедестале, отчего оно утратило свою полетную пластическую динамику и истинный поэтический смысл.



В. МУХИНА. Рабочий и колхозница  
(фрагмент)





ограниченным той более или менее узкой социокультурной группой, к которой он принадлежал или в которую он хотел перейти. В этих условиях человек мог ощутить себя «трансцендентальным субъектом» только в сфере познания природы, адекватно в сфере математического знания, — именно так и сформулировал И. Кант реальное содержание понятия «трансцендентальный субъект познания».

Мировые религии потому и были названы «*мировыми*», что они попытались разорвать локальные этнокультурные границы языческих культов, объявив каждая своего Бога творцом и покровителем *всего человечества*; однако на деле каждая из них оставалась *специфической верой определенной его части* и не только отказывала в истинности миропонимания всем другим религиям, но не останавливалась перед насильственными способами утверждения своей правоты — религиозные войны не затихают по сей день, а экуменическое движение и попытки создания единой мировой религии, подобные предпринятой Д. Андреевым в «Розе мира», являются благой, но наивной утопией; именно изобразительное искусство предоставляет наиболее яркие доказательства этой утопичности — ибо нельзя объединить *идолопоклонство* и отождествление бога с *чистым духом*, *иконопочитание* и *иконоборчество*, представление Бога в облике *Будды* и *Пантократора*, ритуалы *жертвоприношения* и христианскую *литургию*, *католицизм* и *кальвинизм*, даже в пределах православия *ортодоксию* и *старообрядчество*... И тщетными оказывались благородные стремления религиозных философов — и русских, и иудейских, и неотомистских, и мусульманских — подняться над непреодолимой реальной дивергенцией мифологических картин мира, вер и культов и обосновать некое общечеловеческое религиозное сознание. Потому



Ф. А. БАРТОЛЬДИ. Статуя  
Свободы



Ф. А. БАРТОЛЬДИ. Статуя  
Свободы (Фрагмент)





Г. ВИГЕЛАНД. Центральный фрагмент композиции во Фрогнер-парке.  
Осло. 1924–1942

является тема *детства*, рассматриваемого в соотношении с темами материнства и отцовства, и говорящая тем самым о живой, эмоциональной связи поколений в жизни человечества.

Я назвал эту удивительную композицию «рассказом», потому что она действительно *рассказывает, повествует* о жизни Человека в бесконечном многообразии ее проявлений и словно иллюстрирует уже известный нам тезис: «Широк человек...»; но делает это Г. Вигеланд не литературно-иллюстративными средствами, а собственным языком скульптуры, сложившимся под влиянием О. Родена, А. Майоля, А. Бурделя и сообщающим каждому образу *подлинно пластическую выразительность* и доступную лишь скульптуре *поэтическую монументальность*. Именно поэтому художник представил всех своих героев обнаженными, подчеркивая этим поднимающуюся над социально-исторической костюмной конкретностью *обобщенно-человеческую сущность Человека*. Но сущность эта не чисто физическая, анатомическая, а *духовная, душевная, психологическая*, ибо каждый образ — казалось, безвозвратно утраченное модернистской скульптурой качество! — наделен определенным, ярко выраженным при всей его типологической обобщенности *характером*. Не поддавшись влиянию столь распространенных в XX веке односторонних трактовок человека — индивидуалистической и обезличивающей, фрейдистски-биологизаторской и религиозно-спиритуалистической, экзистенциалистской и расистской, — не идеализируя человека, но и не представляя его агрессивным и похотливым животным, художник предугадал такое *целостное понимание Человека, как Человечество*, которое начнет складываться спустя полвека после его смерти и станет — хочется в это верить — господствующим в XXI веке.



## Заключение

Лежащее в основе этой книги понимание искусства позволило рассмотреть всю его историю как единый в своем историческом и этническом разнообразии культурантропологический текст, в котором прочитывается сущность творивших его людей, рассказывавших нам в нем о самих себе, иногда сознательно, иногда невольно полагая, что они решают совсем другие задачи, но так или иначе, теми или иными способами и средствами воплощавших свое понимание того, каков он — Человек, каким он может и должен быть, а каким может, но не должен. Такой взгляд на искусство, явно непривычный для современного искусствознания, все более последовательно замыкающегося в анализе формальных структур живописи и скульптуры в соответствии со своей собственной ориентацией в модернистской культуре XX века, представляется особенно важным в наше время, сделавшее остро проблематичной уже не ту или иную форму художественного творчества, тот или иной стиль, даже тот или иной образ жизни, но само существование человечества и поэтому вызывающее к такому развитию его самопознания и самоосмысления своего бытия, его прошлого, настоящего и возможного будущего, которое помогло бы преодолеть назревающий кризис, — ибо никто за нас самих этого не сделает, а мы, живущие на краю пропасти реальные люди, можем достичь этой цели, только опираясь на трезвое знание себя, своей истории, логики эволюции нашей человеческой сущности в ходе исторического движения общества и культуры.

Искусство — особенно то, которое именовалось еще в прошлом веке «изобразительным», а в XX веке устремленное модернизмом к эстетическому идеалу «беспредметности», «нефигуративного формотворчества», засвидетельствовало тем самым превращение человека из многогранно-полнокровного *Homo agens* — «Человека деятельного», каким он представлялся еще в прошлом веке, — в *Homo ludens* — «Человека играющего» или в *Homo consumens* — «Человека потребляющего».

Однако процессы, протекающие в искусстве в последние десятилетия нашего трагического века, говорят о зарождающемся стремлении художников во всех областях творчества вернуться от констатации «сужения» человека современным обществом, его «обездуховливания», психологического и идеологического «клонирования», «обесчеловечивания», как определил это в свое время метафорически Х. Ортега-и-Гассет, к художественному анализу таких его духовных качеств, которые должны быть сохранены, чтобы человеческий род не выродился, не вернулся в звериное состояние и не превратился в совокупность киборгов —







П. П. РУБЕНС. Христос  
в терновом венце. 1570  
(«Ессе homo»)



Н. Г. Е. «Что есть истина?»  
Христос и Пилат. 1890

формулированием некоего идеального «нравственного императива», а трезвым осознанием той альтернативы, которую в наше время, странным образом оказавшееся рубежом не только веков, но и тысячелетий, история поставила перед родом землян: либо он сумеет стать *единым субъектом деятельности*, преодолевающим все экономические, политические, конфессиональные, эстетические разногласия на основе признания приоритета *подлинно общечеловеческих ценностей* — чего еще не знала история, либо он вообще прекратит свое существование, истребив себя в смертельных для него на нынешнем уровне развития техники междоусобицах и в гибельном же для него конфликте с Природой. Какой из этих двух — в принципе, равно возможных исходов — станет реальностью будущего, *зависит только от его, современного человечества, собственных действий*, и потому позиция исторического оптимизма опирается на убеждение в том, что реальная опасность родового самоубийства приведет наш род к действиям, необходимым для ее предотвращения.

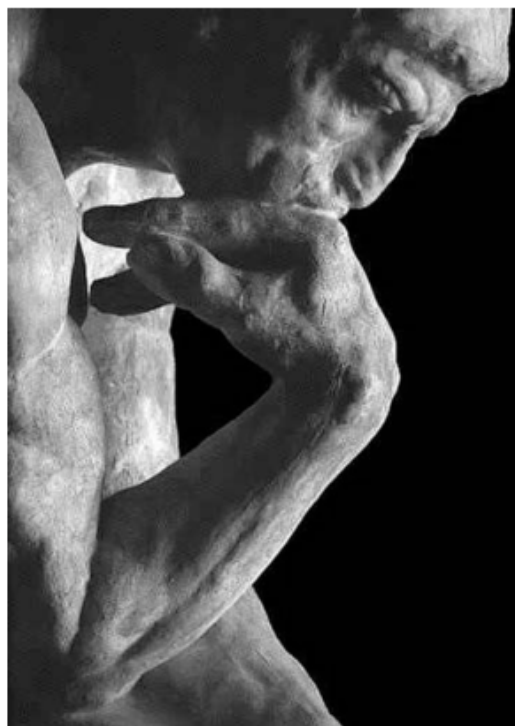
Вся история философии, наук и искусств предстает перед нами как неудовлетворявшееся стремление найти эти ответы — в конечном счете, в образах богов люди осмыслили ведь *собственное бытие*. Вот почему, начав эту книгу с сопоставления двух различных образов Иисуса Христа, созданных Тицианом, который пытался разгадать истинный смысл слов Понтия Пилата: «Се человек...», я приведу в заключение еще два образных истолкования этих слов, противоположность которых свидетельствует о *глубинно-противоречивой сущности человека*, — картину П. П. Рубенса, одно из названий которой именно «Ессе homo», и картину



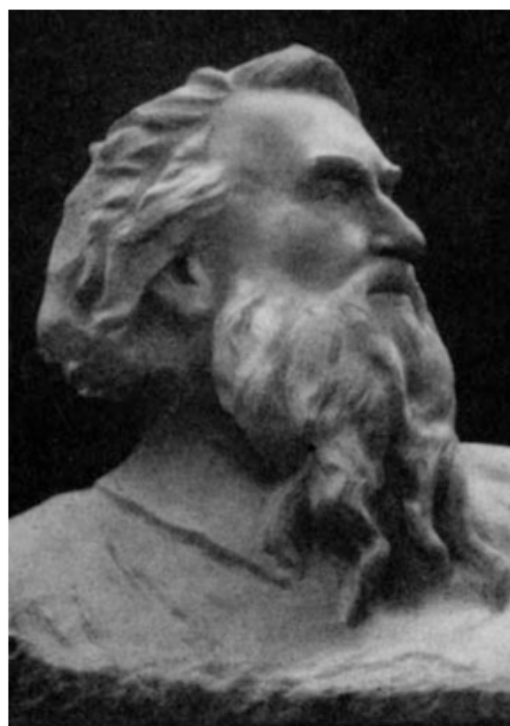


ченным, завершенным, ни сейчас, ни когда-либо в будущем; это объясняется не только тем, что познание реального мира и человека есть *процесс погружения* во все более и более глубокие пласты изучаемых явлений, но и тем, что не неподвижен *сам предмет познания* — *Человек*, и как Личность, и как Народ, и как Человечество... Человек — это *открытая система*, т.е. такая, которая находится в непрерывном взаимодействии со средой, в которой она существует и функционирует. Искусство, как мы могли убедиться, на протяжении всей своей истории фиксировало эту динамику и оценивало ее, осмысляло и направляло. Вместе с тем, с тех пор, как человек стал человеком — *Homo sapiens sapiens*'ом — он сохранял обретавшиеся им с таким гигантским трудом и такими неисчислимыми жертвами качества, становившиеся сущностным инвариантом «человечности».

Приведу весьма любопытный пример из французского журнала «Фигаро» (статья Б. де Кессоле и Л. Пио «Этруски все еще здесь». 25.09.1993. № 675): ученые, изучавшие изобразительное искусство этрусков III–II веков до н. э., неожиданно натолкнулись на небольшое тосканское поселение близ Сиены, в облике жителей которого они увидели поразительное сходство с персонажами произведений скульптуры и живописи того далекого, этруского, времени; ученые назвали это сходство «невероятным», «завораживающим» и сопроводили опубликованную в



О. РОДЕН.  
Мыслитель. 1879–1900



С. КОНЕНКОВ.  
Автопортрет. 1954



**Искусствоведческие, культурологические  
и философские труды,  
на которые опирался автор в настоящем исследовании:**

---

- Абрамова З. А.* Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.–Л., 1966.
- Абрамян Э. Г.* У истоков культурной традиции. Ташкент, 1988.
- Аверинцев С. С., Ахутин А. В., Библер В. С., Гуревич А. Я., Рабинович В. Л.* Проблемы эпохи средневековья: Культурологические штудии. Уч. зап. Московского культурологического лицея № 1310. М., Вып. 3. № 1–2. 1998.
- Алексеев В. М.* Китайская народная картина: Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М., 1966.
- Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств. Т. I–III. М.–Л., 1948–1955.
- Алпатов М. В.* Художественные проблемы искусства Древней Греции. М., 1987.
- Ананьев Б. Г.* Человек как предмет познания. Л., 1969.
- Андреев И. Л.* Происхождение человека и общества. М., 1987.
- Андроникова М.* Об искусстве портрета. М., 1975;
- Античная художественная культура.* СПб., 1993.
- Аръес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992.
- Асафьев Б.* Русская живопись. М.–Л., 1966.
- Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997.
- Баткин Л. М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989.
- Батракова С. П.* Искусство и утопия. Из истории западной живописи и архитектуры XX века. М., 1990.
- Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
- Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения: Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М., 1973.
- Бенца А.* История русской живописи в XIX веке. СПб., 1902.
- Бердяев Н. А.* Кризис искусства. М., 1990.
- Бердяев Н. А.* Смысл истории. М., 1990.
- Бердяев Н. А.* Смысл творчества. М., 1989.
- Бердяев Н. А.* Философия свободы. М., 1989.
- Бессмертный Ю. Л.* Жизнь и смерть в средние века. М., 1991.
- Бибихин В. В.* Новый Ренессанс. М., 1998.
- Библия в иконах, фресках и картинах русских художников.* М., 1997.
- Бирлайн Дж. Ф.* Параллельная мифология. М., 1997.



- Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 1–2. М., 1978.
- Дворжак М.* Очерки по искусству средневековья. М., 1934.
- Дмитриева Н. А.* Изображение и слово. М., 1962.
- Днепров В.* Идеи. Страсти. Поступки: Из художественного опыта Достоевского. Л., 1978.
- Днепров В.* Искусство человековедения: Из художественного опыта Льва Толстого. Л., 1985.
- Днепров В.* Проблемы реализма. Л., 1960.
- Дьяконов И. М.* Архаические мифы Востока и Запада. М., 1990.
- Ерасов Б. С.* Культура, религия и цивилизация на Востоке. М., 1990.
- Еремеев А. Ф.* Первобытная культура: Происхождение, особенности, структура. Курс лекций. Саранск, 1996.
- Еремеев А. Ф.* Происхождение искусства. М., 1970.
- Завадская Е. В.* «Беседы о живописи» Ши Тао. М., 1978.
- Завадский С. А., Новикова Л. И.* Искусство и цивилизация. М., 1986.
- Зайцев А. И.* Культурный переворот в Древней Греции. VIII–V вв. до н. э. Л., 1985.
- Западно-европейская художественная культура XVIII века.* М., 1980.
- Иванов Е. П.* Русский народный лубок. М., 1937.
- Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
- Иорданский В. Б.* О едином ядре древних цивилизаций. Вопросы философии. 1998. № 12.
- Иорданский В. Б.* Хаос и гармония. М., 1982.
- Иоффе И. И.* Синтетическая история искусства. Л., 1933.
- Иоффе И. И.* Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Л., 1937.
- Искусство Японии.* Сб. М., 1965.
- История мировой культуры: Наследие Запада. Античность—средневековье—Возрождение.* М., 1998.
- История русского искусства.* СПб., 1910–1915.
- История русского искусства.* Т. 1–13. М., 1953–1964.
- История философии: Запад — Россия — Восток.* Кн. 1–3. М., 1994–1998.
- История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли.* Т. 1–5. М., 1962–1970.
- История эстетической мысли.* Т. 1–5. М., 1985–1993.
- Каган М. С.* Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. I–III. Л., 1972.
- Каган М. С.* Музыка в мире искусств. СПб., 1996.
- Каган М. С.* Философия культуры. СПб., 1996.
- Каган М. С.* Человеческая деятельность (Опыт системного анализа). М., 1974.
- Каган М. С.* Эстетика как философская наука. СПб., 1997.
- Каган М. С., Хилтухина Е. Г.* Проблема «Запад — Восток» в культурологии. М., 1984.
- Каменский А.* Романтический монтаж. М., 1989.

- Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992.
- Кантор В. В поисках личности: Опыт русской классики. М., 1994.
- Кассирер Э. Избранное: Опыт о человеке. М., 1998.
- Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М., 1998.
- Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу. М., 1972.
- Киселева Л. И. Западно-европейская книга XIV–XV вв. Л., 1985.
- Клакхон К. К. М. Зеркало для человека: Введение в антропологию. СПб., 1998.
- Коган Л. Н. Вечность: Преходящее и непреходящее в жизни человека. Екатеринбург, 1994.
- Колтинский Ю. Д. Образ человека в искусстве: Древняя Греция. М., 1939.
- Кон И. С. Ребенок и общество (историко-этнографическая перспектива). М., 1988.
- Кон-Винер Э. История стилей изобразительного искусства. М., 1936.
- Корн И. Иудаизм в искусстве. Минск, 1996.
- Коул М. Культурно-историческая психология: Наука будущего. М., 1997.
- Кравцова М. Е. История культуры Китая. СПб., 1999.
- Кризис современной цивилизации: Выбор пути. Сб. обзоров. М., 1992.
- Кристеллер П. История европейской гравюры XV–XVIII веков. М., 1939.
- Кузнецова И. А. Вступ. статья в альбоме «Красота человека в искусстве». М., 1980.
- Кукаркин А. В. Буржуазное общество и культура. М., 1970.
- Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лиц: Миф. Архетип. Бессознательное. Киев, 1997.
- Левин С. Ваш ребенок рисует. М., 1979.
- Лев-Старович З. Секс в культурах мира. 1991.
- Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.
- Лекции по истории эстетики. Кн. 1–4. Л., 1973–1980.
- Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
- Линдبلاد Я. Человек — ты, я и Первозданный. М., 1991.
- Липовецкий М. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997.
- Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Елифания Премудрого. М.–Л., 1962.
- Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979.
- Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М.–Л., 1958.
- Лосев А. Ф. Знак, символ, миф. М., 1982.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. М., 1992.
- Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
- Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения: Исторический смысл эстетики Возрождения. М., 1998.
- Лот А. К другим Тассили: Новые открытия в Сахаре. Л., 1984.
- Майкапар А. Новый завет в искусстве (Очерки иконографии западного искусства). М., 1998.
- Малая история искусств. Dresden–Москва.



*Из серии опубликованы:*

- Мириманов В. Б.* Первобытное и традиционное искусство. 1973;  
*Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н.* Искусство Древнего Востока. 1976;  
*Ривкин Б. И.* Античное искусство. 1972;  
*Тяжелов В. Н., Сопоцинский О. И.* Искусство средних веков. 1975;  
*Тяжелов В. Н.* Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. 1981;  
*Прусс И. Е.* Западно-европейское искусство XVII века. 1974;  
*Кантор А. М. и др.* Искусство XVIII века. 1977;  
*Моде Х.* Искусство Южной и Юго-Восточной Азии. 1978;  
*Виноградова Н. А., Николаева Н. С.* Искусство стран Дальнего Востока. 1980;  
*Полевой В. М.* Искусство XX века: 1901–1945. 1991.

*Малерб М.* Религии человечества. М.–СПб., 1997.

*Маньковская Н. Б.* «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М., 1995.

Мастера искусства об искусстве. В семи томах. М., 1965–1970.

*Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976.

*Мириманов В. Б.* Искусство и миф: Центральный образ картины мира. М., 1997.

*Мириманов В. Б.* Искусство Тропической Африки. Типология. Систематика. Эволюция. М., 1986.

Мистецтво України ХХ століття. Київ, 1998.

Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 1–2. М., 1982.

*Морозов А. И.* Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995.

*Морозов С.* Фотография среди искусств. М., 1971.

*Мочалов Л. В.* Неповторимость таланта. М.–Л., 1966.

*Мочалов Л. В.* Пространство мира и пространство картины: Очерки о языке живописи. М., 1983.

*Недошивин Г.* Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М., 1972.

*Николов Л.* Структуры человеческой деятельности. М., 1984.

*Окладников А. П.* Утро искусства. Л., 1967.

*Орлова И. Б.* Евразийская цивилизация: Социально-историческая ретроспектива и перспектива. М., 1998.

*Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

*Островский Г.* Добрый лев Марии Примаченко. М., 1990.

О человеческом в человеке. Сб. М., 1991.

*Пановский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 1998.

*Петров М. Т.* Проблема Возрождения в советской науке: Спорные вопросы региональных «ренессансов». Л., 1989.

*Плахов В. Д.* Традиции и общество: Опыт философско-социологического исследования. М., 1982.

*Погоняйло А. Г.* Философия заводной игрушки, или Аполлогия механизма. СПб., 1998.

Источники литературы





- Традиция в истории культуры. М., 1978.
- Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М., 1993.
- Тэнасе А. Культура и религия. М., 1975.
- Угринович Д. М. Искусство и религия. М., 1982.
- Удальцова З. В. Византийская культура. М., 1988.
- Файнберг Л. А. У истоков социогенеза. М., 1980.
- Феномен человека. Антология. М., 1993.
- Философия истории. Антология. М., 1995.
- Фицджеральд С. П. Китай: Краткая история культуры. СПб., 1998.
- Фромантен Э. Старые мастера. М., 1996.
- Фромм Э. Душа человека. М., 1992.
- Фуко М. Слова и вещи. М., 1994.
- Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Эпоха Ренессанса. М., 1993.
- Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: «Галантный» век. М., 1994.
- Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: «Буржуазный» век. М., 1994.
- Фукс Э. Иллюстрированная история эротического искусства. М., 1995.
- Хафнер Г. Выдающиеся портреты античности. М., 1984.
- Хейердал Т. Искусство острова Пасхи. М., 1982.
- Хейзинга Й. Homo ludens: В тени завтрашнего дня. М., 1992.
- Хейзинга Й. Осень средневековья. М., 1988.
- Хилтухина Е. Г. Восток — Запад, или Философия всеединства русских мыслителей. М., 1997.
- Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1997.
- Холлингворт М. Искусство в истории человека. М., 1993.
- Хрестоматия по истории философии: от Лао Цзы до Фейербаха. М., 1997.
- Художественная жизнь современного общества. Т. 1: Субкультуры и этносы в художественной жизни. СПб., 1996.
- Художественная культура в докапиталистических формациях / Под ред. проф. М. С. Кагана. Л., 1984.
- Художественная культура в капиталистическом обществе / Под ред. проф. М. С. Кагана. Л., 1986.
- Художественная культура на рубеже веков: Социальные противоречия, перспективы. Материалы конференции. СПб., 1998.
- Художественная культура первобытного общества. Хрестоматия / Сост. И. А. Химик. СПб., 1994.
- Художественные модели мироздания: Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Книга первая. М., 1997.
- Хуземан Ф. Об образе и смысле смерти. М., 1997.
- Цивилизации и культуры. Вып. 1. Россия и Восток: Цивилизационные отношения. М., 1994.
- Цзян Шилунь. Эхо тишины. СПб., 1997.
- Чельшев Е. П. Сопричастность красоте и духу: Взаимодействие культур Востока и Запада. М., 1991.



- Ferrier J.-L.* (ed.). *Art of our Century: The Chronicle of Western Art — 1900 to the Present*. New York—London—Toronto—Sydney—Tokyo, 1990.
- Ferry L.* *Homo Aestheticus: L'invention du goût à l'âge démocratique*. Paris, 1990.
- Fleming W.* *Arts and Ideas*. New York, 1961.
- Foster H.* (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington, 1983.
- Gasser M.* *Das Selbstbildnis: Gemälde grosser Meister*. Neuausgabe. München, 1979.
- Gombrich E. H.* *The Story of Art*. 13 ed. New York, 1978.
- Greenberg Cl.* *Art and Culture*. London, 1973.
- Hall E. T.* *The silent Language*. New York, 1970.
- Harrison A.* (ed.). *Philosophy and the Visual Arts: Seeing and Abstracting*. Dordrecht—Boston—Lancaster—Tokyo, 1985.
- Harrison Ch.* and *Wood P.* (ed.). *Art in Theory: 1900 – 1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford—Cambridge, 1993.
- Harvey D.* *The Condition of Post-modernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford—Cambridge, 1989.
- Hauser A.* *Philosophie der Kunstgeschichte*. München, 1958.
- Hauser A.* *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. I–II. München, 1958.
- Hauser A.* *Soziologie der Kunst*. München, 1974.
- Henric J.* *La peinture et le mal*. Paris, 1983.
- Herschel B.* *Chipp. Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley—Los Angeles—London, 1968.
- Herskovits M.* *Cultural Anthropology*. New York, 1955.
- Histoire de l'art*. Sous la direction de A.Chatelet et de B.-Ph.Groslier. Paris, 1991.
- Hobbs J. A., Duncan R. A.* *Arts, Ideas and Civilization*. New York, 1989.
- Honour H., Fleming I.* *The visual arts: a history*. New York, 1982.
- Huighe R.* *Die Antwort der Bilder: Die Macht der Kunst und ihre Beziehung zur Menschheits—Entwicklung von der Urzeit bis über die Gegenwart hinaus*. (Originaltitel: «Dialogue avec le Visible».) Wien—München, 1958.
- Huyghe R.* *Formes et forces: de l'atome à Rembrandt*. Paris, 1971.
- Jencks Ch.* *Postmodernism: The new Classicism in Art and Architecture*. New York, 1987.
- Kaemmerling E.* (hrsg.) *Ikonographie und Ikonologie: Theorie—Entwicklung—Probleme*. Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1. 5. Auflage. Köln, 1991.
- Lagerfeld K.* *Faust*. Göttingen, 1995.
- Lay R.* *Das Ende der Neuzeit: Menschsein in einer Welt ohne Gotter*. Düsseldorf, 1996.
- Lindemann G., Boekhoff H.* *Lexikon der Kunststile*. Bd. 1–2. Hamburg, 1978.
- Lubok*: Russische Volksbilderbogen. Leningrad, 1984.
- Malraux A.* *La metamorphose des dieux: L'Intemporel*. Paris, 1976.
- Malraux A.* *Le musée imaginaire*. 2 éd. Paris, 1965.
- Moreau-Vautier Ch.* *Les portraits de l'enfant*. Paris, 1910.
- Pischel G.* *Grosse Kunstgeschichte der Welt: Malerei. Plastik. Architektur. Kunsthandwerk*. 6. durchgesehene Auflage. München, 1983.
- Problèmes de la culture et des valeurs culturelles dans le monde contemporain*. Paris, 1983.

- Ragon M.* Naissance d'un art nouveau: Tendances et techniques de l'art actuel. P., 1963.
- Reau L.* Iconographie de l'art chretien. T. 1–3. Paris, 1955–1959.
- Renaud Ph.* (Conception). Les détails du corps: Le dos. Paris, 1994.
- Restany P.* L'autre face de l'art. Paris, 1979.
- Ried Fr.* Das Selbstbildnis. B., 1931.
- Roberts J.* Postmodernism, Politics and Art. New York, 1990.
- Rose M.* Marx's lost aesthetics: Karl Marx and the visual arts. Cambridge, 1984.
- Scheer Th.* Postmoderne als kritisches Konzept: Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960. München, 1992.
- Schiller G.* Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 1–4. 3 Aufl. Kassel, 1979.
- Schurian W.* (Hrsg.). Kunstpsychologie Heute. Göttingen–Stuttgart, 1993.
- Sedlmayr H.* Kunst und Wahrheit: Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1961.
- Seidenberg R.* Posthistoric Man: An Inquiry. New York, 1950.
- Selz P.* Art in our Times: A pictorial History 1890–1980. New York–San-Diego–Cicago–San-Francisko–Atlanta–Toronto, 1981.
- Silverman H.J.* (ed.). Philosophy and the Arts. New York–L., 1990.
- Taylor B.* Modernism, Postmodernism, Realism: A critical perspective for art. Hampshire, 1987.
- Thackara J.* (ed.). Design after Modernism: Beyond the Object. New York, 1988.
- Touraine A.* La société post-industrielle. Paris, 1969.
- Welsch W.* Unsere postmoderne Moderne. 4 Aufl. B., 1993.
- Welsch W.* (Hrsg.). Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne–Diskussion. 2 Aufl. B., 1994.
- White L.* The Evolution of Culture. New York, 1959.
- Wilkinson Ph.* History. L., 1996.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Т. Салахов. Утренний эшелон.....	54
С. Мурадян. Портрет стариков.....	55
З. Лежава. М. Горький.....	57
Т. Салахов. На вахту.....	62
М. Абдуллаев. Радость.....	64
В. Семенов. Сервиз «Цветная плетенка». Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова.....	68
Б. Смирнов. Ваза «Девичья». Хрусталь. Ленинградский завод.....	69
Л. Ткаченко. Портрет художника Ю. Н. Ермолаева.....	79
В. Ватенин. Автопортрет.....	80
Г. Егوشин. Печорский монастырь.....	81
Я. Крестовский. Архитектура.....	82
М. Баранаускас. Из серии «Старое литовское село».....	85
М. Баранаускас. Из серии «Старое литовское село».....	85
Л. Гудиашвили. Лицом к лицу.....	95
Л. Гудиашвили. Прицел обезьяны.....	96
М. Абегиан. Центральная часть триптиха «Айастан».....	109
М. Абегиан. Вино.....	110
М. Д. Натаревиц. Мать и сыновья.....	114
М. Натаревиц. Портрет Пабло Пикассо.....	118
В. Плотников. Актриса Ирина Купченко.....	124
В. Плотников. Кинорежиссер и сценарист Отар Иоселиани.....	125
И. Годлевский. Восход.....	128
И. Годлевский. Зима в Борисоглебске.....	129
Р. Хачатрян. Автопортрет.....	132
А. Ланин. Земля.....	135
А. Ланин. Цветомузыкальный памятник.....	138
Б. Заборов. Девочка на стуле.....	142
П. Зальцман. Дон Кихот.....	146
П. Зальцман. Белая ночь.....	146
М. Конов. Над полем посветлело. 2000 г.....	192
М. Бердзенишвили. Памятник 30-летию победы над фашизмом у г. Марнеули.....	213
М. Бердзенишвили. Образ Музы перед зданием филармонии. 1975 г.....	216



Пракситель. Гермес с младенцем Дионисом. Около 330 до н.э. ....	301
Мадонна Никопея. Венеция. X в. ....	302
Леонардо да Винчи. Мадонна Литта. Около 1490. ....	302
Леонардо да Винчи. Рисунок женского лица. ....	302
Н. Пуссен. Аркадские пастухи. 1638–1639. ....	304
Эль Греко. Вознесение. Между 1596 и 1600. ....	305
Д. Веласкес. Менины. 1656. ....	306
Г. Риго. Портрет Людовика XIV. 1701. ....	307
Л. Ленен. Кузница. 1640-е. ....	307
Рембрандт. Даная. 1636. ....	308
Тициан. Даная. Около 1554. ....	308
А. Ватто. Отплытие на остров Цетеры. 1718. ....	310
Ж.-О. Фрагонар. Качели. 1768. ....	311
К. Брюллов. Последний день Помпеи. 1833. ....	312
А. Иванов. Явление Христа народу. 1837–1857. ....	312
В. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. ....	313
И. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880–1883. ....	313
Э. Мунк. Крик. 1895. ....	315
Э. Нольде. Пророк. 1912. Гравюра на дереве. ....	315
М. Кантор. Колонна. 1987. ....	318
Д. Ривейра. Новая демократия. Фрагмент росписи Дворца изящных искусств в Мехико. 1945. ....	319
Р. Гуттузо. Девушка, поющая «Интернационал». 1953. ....	319
Б. Кустодиев. Труд. Эскиз панно-штандарта для украшения Ружейной площади в Петрограде. 1918. ....	323
А. Матвеев. Октябрь. 1927. ....	323
Буклет выставки. «Диалог». Музей изящных искусств. Бостон. США. 1995. ....	325
Ж. Киршенбаум. Постмодернистская муза. 1991. ....	325
М. Бердзенишвили. Медея. 1967–1970. ....	326
В. Сидур. Памятник оставшимся без погребения. 1972. ....	326
Э. Неизвестный. Распятие. 1974. ....	326
Ф. Ботеро. Венера стоящая. 1987. ....	326
Ф. Ботеро. Ессе homo. 1967. ....	327
А. Ланин. Кентавр и мираж. Автопортрет. 1988. ....	327
Отпечаток руки в пещере Пеш-Мерль. Франция. Эпоха Мадлен. ....	332
Реликварий. Кёльн. Германия. 1120–1130. ....	333
Микеланджело. Роспись плафона Сикстинской капеллы. Сотворение Адама (фрагмент). 1508–1512. ....	333
Рука Бога. Фреска из церкви Сан-Клементе. Барселона. Испания. XI–XII вв. ....	333
О. Роден. Рука Бога. 1897–1898. ....	333
Статуя крылатого быка у дворца Саргона II. Ассирия. 712–701 до н. э. ....	334

Царь Бенина (Обба). Нигерия. . . . .	336
Каменные изваяния острова Пасхи. . . . .	336
Солнце и знаки зодиака. Лубочная картинка на мотив росписи С. Ушаковым, подполковника Коломенского дворца. Конец XVII в. . . . .	337
Царица Нефертити. Первая четверть XIV в. до н. э. . . . .	339
Аменхотеп IV (Эхнатон). Первая четверть XIV в. до н. э. . . . .	339
Золотая маска Тутанхамона. Конец XVIII династии. . . . .	339
Рельефы Ападаны в Персеполе. Конец VI – начало V вв. до н. э. . . . .	340
Портрет римлянина. Начало II в. . . . .	341
Статуя императора Августа. Около 20 до н. э. . . . .	342
Портрет императора Константина. Начало IV в. . . . .	343
Евфимид. Приам и Гекуба. Детали росписи амфоры. Около 1510 до н. э. . . . .	345
А. Дюрер. Четыре Апостола (фрагмент). 1523–1526. . . . .	345
Икона из собора Святой Софии. (фрагмент). XIII в. . . . .	345
А. Рублев. Троица. 1420-е . . . . .	347
Троица. Лубок. XVIII в. . . . .	347
С. Ушаков. Троица. 1671. . . . .	347
Скорбящий Христос. Деревянная скульптура. Пермский музей. XVIII в. . . . .	349
Собор архангелов. Нач. XVIII в. село Губдор. Деревянная раскрашенная скульптура. Пермский музей. . . . .	349
Тайная вечеря. Мозаика в базилике собора Святого Марка в Венеции. XIII в. . . . .	349
И. Репин. Протодиякон. 1877 . . . . .	353
И. Крамской. Неизвестная. 1883. . . . .	353
Микерин и его супруга. Египет. 3-е тысячелетие до н. э. IV династия . . . . .	355
Знатная супружеская пара. . . . .	355
Рим. 2-я половина VI в. до н. э. Этрусский саркофаг из Бандитачча. . . . .	355
Маркграф Эккехард и его жена Ута. Собор в Наумбурге. Около 1250 . . . . .	355
Скульптура Asdhanarīswar изображением Шивы и его супруги Шакти / Парвати из пещеры Элефанта, Мумбай, Индия. . . . .	356
Знаменитая скульптура Шивы Натараджи периода Чола II в., Тамил Наду. . . . .	356
Посейдон (или Зевс). Около 460–450 до н. э. . . . .	358
Статуя атлета. Около 340 до н. э. . . . .	358
Пракситель. Афродита Капитолийская и Афродита из Арля. 350–340 до н. э. . . . .	359
Афина. V в. до н. э. . . . .	359
Ника Самофракийская. Около 200–190 до н. э. . . . .	359
Л. Кранах Старший. Венера и Амур. XVI в. . . . .	359
Танцовщица из храма в Тра-Кье. Вьетнам. X в. . . . .	361
Символ соотношения «инь» — «ян» . . . . .	361
Церковь, осаждаемая врагами, — женщинами и грешниками-мужчинами. Миниатюра. XV в. . . . .	362
Сотворение Адама. Собор Св. Марка. Венеция. Начало XIII в. . . . .	363





Я. ван Эйк. Поющие ангелы. Створка Гентского алтаря. 1432. ....	364
Мазаччо. Адам и Ева. Между 1426 и 1428 .....	366
Миссала С. Лукас Реймс. Бrevиари. 1285–1297 .....	366
Я. ван Скорел. Адам и Ева. Около 1540. ....	366
Бог уличает Адама и Еву. Барельеф одной из дверей церкви Святого Михаила в Гильдесгейме. Германия. Между 1008 и 1015 .....	366
Адам и Ева. Париж, ла-Сент-Шапель .....	366
Микеланджело. Аллегорические скульптуры. Капелла Медичи. 1520–1534 .....	367
Б. Челлини. Солонка «Море и Земля». 1540–1543 .....	367
Н. Пизано. Мадонна дель Латте («Молочная мадонна»). XIII в. ....	368
С. Боттичелли. Рождение Венеры (фрагмент). Около 1485 .....	368
Ф. Клуэ. Диана Пуатье. Около 1571 .....	368
Ж. Фуке. Мадонна с младенцем. Около 1450 .....	368
Леонардо да Винчи. Портрет кондотьера. Конец XV – начало XVI вв. ....	369
Донателло. Конная статуя кондотьера (фрагмент). 1446–1453 .....	369
Джорджоне. Сельский концерт. Около 1508–1510 .....	370
Тициан. Любовь небесная и земная. 1510-е .....	370
Рембрандт. Адам и Ева. 1638 .....	371
О. Джентиллески. Амур и Психея. 1610-е .....	371
П. П. Рубенс. Союз Земли и Воды. Между 1612 и 1615. ....	371
Ж.-Б. С. Шарден. Возвращение с рынка. 1739. ....	372
Ф. Буше. Туалет Венеры. 1751. ....	372
Ф. Шедрин. Венера (фрагмент). 1792 .....	373
И. Репин. Не ждали (1 вариант). 1883–1898 .....	374
А. Венецианов. Купальщицы. 1829 .....	374
К. Брюллов. Вирсавия. Начало 1830-х. ....	374
Н. Ярошенко. Курсистка. 1883. ....	374
В. Боровиковский. Портрет крестьянки. Около 1795. ....	376
И. Вишняков. Портрет С. С. Яковлевой. Около 1756 .....	376
И. Аргунов. Портрет крестьянки. 1784 .....	376
Ф. Рокотов. Портрет неизвестной .....	376
А. Антропов. Портрет А. М. Измайловой. 1759 .....	376
Ф. Шубин. Портрет М. Р. Паниной. Середина 1770-х. ....	376
В. Боровиковский. Портрет Екатерины II. Середина 1790-х .....	376
Д. Левицкий. Портрет М. А. Дьяковой. 1778 .....	376
Э. Мане. Завтрак на траве. 1863 .....	377
П. Пикассо. Девочка на шаре. 1905. ....	377
О. Ренуар. Большие купальщицы. 1884–1887. ....	377
А. Матисс. Нимфа и сатир. 1909 .....	377
П. Пикассо. Девушки из Авиньона. 1907 .....	378

К. Карра. Гермафродитский идол. 1920-е .....	378
П. Филонов. Мужчина и женщина. 1912–1913 .....	379
К. Малевич. Супрематизм в контуре спортсменов .....	379
М. Нестеров. Юность Сергия Радонежского 1892–1897 .....	380
Г. Ряжский. Председательница. 1927. ....	380
Голова ангела из Реймского собора. Франция .....	387
Бодхисаттва. IV–VI вв. ....	387
Голова «деваты» (полубогини). Индия .....	387
Король из Бовэ. Конец XII в. ....	387
Чадоподательница Гуаньинь. Китайская народная картинка. ....	389
Пхар «разрушает» беса. Китайская народная картинка .....	389
Китайская картина-икона .....	390
Сети I. Долина Царей. 1303–1290 до н.э. ....	392
К. Бехзад. Портрет Шейбани-хана. Миниатюра. Около 1507 .....	392
К. Бехзад. Портрет султана Хусейна. Миниатюра. Конец XV в. ....	392
Многорукый и многоголовый Авалокитешвара. Тибет. XII–XIV вв. ....	394
Голова Будды в теле храма Байон. Камбоджа. XII–XIII вв. ....	398
Гробница бургундского князя. Франция. XV в. ....	398
Портал собора в Шартре. XIII в. ....	398
Тайная вечеря. Капитель в церкви Сен-Поль в Иссуре. Середина XII в. ....	398
Цзян Шилунь. Красные пионы. 1997. ....	402
Цзян Шилунь. Пейзаж. 1993. ....	403
Адам и Ева у древа познания добра и зла. Карельский лубок. Между 1820 и 1830 .....	404
Усто Мумин. Жених. 1928 .....	408
Т. Садыков. Манас. 1982 .....	410
Лисипп. Голова Агия. IV в. до н.э. ....	414
Фаюмский портрет. 2-я половина I в. ....	414
Скопас. Голова юноши. IV в. до н.э. ....	414
Рафаэль. Портрет Бальтазара Кастильоне. 1514–1515 .....	414
Марк Аврелий. 161–180 .....	416
Гомер. V в. до н.э. ....	416
Лисипп. Портрет Сократа. IV в. до н.э. ....	416
Статуя Августа. I в. до н.э. ....	416
Императрица Гала Плацида. Равенна. V в. ....	418
Портрет чиновника. X–XIII вв. ....	418
Ф. Таканобу. Портрет М. Ёритомо. Киото. 2-я половина XII в. ....	419
Чимабуэ. ....	420
Распятый Христос (фрагмент). Конец XIII в. ....	420
Императрица Феодора с придворными. Базилика собора Сан-Витале в Равенне. VI в. ....	421
Интерьер кафедрального собора в Сиене. XIII–XIV вв. ....	423



Царица Мерит Амон. XVIII династия .....	425
Клеопатра I. II в. до н. э. ....	427
Друз Младший, сын Тиберия. 20-е гг. I в. ....	427
Ливия. Начало I в. ....	427
Вабаллат. III в. н. э. ....	427
Каменя Гонзаго. III в. до н. э. ....	427
Архебий. II в. до н. э. ....	427
Ф. Сидо. Портрет князя Потемкина. 2-я половина XVIII в. ....	429
Е. Кругликова. Портрет Марины Цветаевой. 1920. ....	429
Д. Венециано. Портрет молодой женщины. Середина XV в. ....	430
П. Делла Франческа. Портрет Баттисты Сфорца. 1472–1474 .....	430
Г. Бургкмайр Старший. Портрет Себастьяна Бранта. 1508. ....	430
П. Делла Франческа. Портрет Федерико да Монтефельтро. 1465 .....	430
П. ди Козимо. Прекрасная Симонетта. Около 1485 .....	430
Неизвестный ученик Леонардо да Винчи. Портрет Леонардо да Винчи. Начало XVI в. ....	431
Леонардо да Винчи. Автопортрет. 1512. ....	431
Ж. Фуке. Портрет Карла VII. Около 1445. ....	432
Ж. Клуэ Младший. Портрет Франциска I. Около 1525. ....	432
А. Дюрер. Портрет молодого человека. 1521 .....	433
Ж.-О. Фрагонар. Портрет Д. Дидро. 1768–1769. ....	433
Г. Гольбейн Младший. Моретт. 1534–1535. ....	433
Эль Греко. Дама в мехах. 1570-е .....	433
Р. Ван дер Вейден. Женский портрет. Середина XV в. ....	433
Т. Гейнсборо. Портрет дамы в голубом. 1770-е .....	433
Ф. Хальс. Портрет Малле Бабе. Начало 1630-х .....	434
Рафаэль. Сикстинская мадонна (фрагмент) .....	435
Эль Греко. Апостолы Петр и Павел (фрагмент) .....	435
П. Брейгель Старший. Слепые (фрагмент) .....	435
Рембрандт. Автопортрет (фрагмент). ....	435
П. Пикассо. Автопортрет (фрагмент) 1899 год .....	435
П. Корин. Портрет С. Коненкова (фрагмент) .....	435
Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы (фрагмент) .....	436
В. Серов. Портрет императора Николая II (фрагмент) .....	436
Страшный суд (фрагмент тимпана). ....	436
Собор в Оттоне. Конец XI в. ....	436
Рембрандт. Возвращение блудного сына (фрагмент) .....	436
М. Нестеров. Портрет академика И. Павлова (фрагмент). ....	436
Будда. Китай. V–VI вв. ....	437
И. Никитин. Портрет Петра I. 1717 .....	437
И. Никитин. Портрет Екатерины I. 1717. ....	437



Эль Греко. Автопортрет. Около 1610 .....	455
Рембрандт. Автопортрет. 1636 .....	456
Рембрандт. Автопортрет. 1630 .....	456
Рембрандт. Автопортрет. 1660 .....	456
Рембрандт. Автопортрет. 1634 .....	456
Рембрандт. Автопортрет. Около 1666 .....	456
Рембрандт. Автопортрет. 1659–1660 .....	456
Э. Делакруа. Автопортрет. 1860 .....	457
П. Гоген. Автопортрет. 1889 .....	457
В. Ван-Гог. Автопортрет с палитрой. 1889 .....	457
О. Кипренский. Автопортрет. 1828 .....	457
Дж. Энсор. Автопортрет с масками. 1899 .....	458
С. Дали. Мягкий автопортрет с жареным беконом. 1941 .....	458
Энку. Автопортрет. Конец XVII в. ....	459
М. Врубель. Автопортрет. 1905 .....	460
В. Тропинин. Автопортрет. 1844 .....	460
З. Серебрякова. Автопортрет. За туалетом. 1909 .....	460
К. Брюллов. Автопортрет. 1848 .....	460
К. Петров-Водкин. Автопортрет. 1918 .....	460
В. Суриков. Автопортрет. 1913 .....	460
М. Нестеров. Автопортрет. 1928 .....	461
П. Шиллинговский. Автопортрет. 1925 .....	461
К. Малевич. Автопортрет. 1933 .....	461
Г. Ряжский. Автопортрет. 1928 .....	461
Р. Хачатрян. Автопортрет. 1983 .....	462
Н. Альтман. Автопортрет. 1916 .....	462
А. Матвеев. Автопортрет. 1939 .....	462
К. Ватенин. Автопортрет. 1971 .....	462
Надар. Портрет Сары Бернар. 1859 .....	463
Р. Аведон. Портрет У. Кэсби .....	463
И. Пэн. Портрет П. Пикассо. 1957 .....	463
Фотопортрет живописца К. Ван Донгена .....	463
С. Лобовиков. Автопортрет. 1908 .....	464
В. Плотников. Портрет Б. Окуджавы .....	464
Л. Гудиашили. Проект памятника цензуре. 1942 .....	469
И. Босх. Сад наслаждений (фрагмент). Конец XV в. ....	469
Мирон. Афина и Марсий. V в. до н.э. ....	470
А. Турин. Авель и Каин. 1998 .....	470
Джотто. Поцелуй Иуды (фрагмент). 1305 .....	471
М. да Караваджо. Пленение Христа (фрагмент). 1598–1601 .....	471
У. Графо. Христианский рыцарь между ангелом смерти и дьяволом. 1502 .....	472

Ф. Гойя. Против общего блага. Из серии «Бедствия войны». 1810–1820. ....	474
Кукрыниксы. Плакат. 1941 .....	474
Тициан. Портрет папы Павла III (фрагмент). 1543.....	475
Д. Веласкес. Портрет папы Иннокентия X (фрагмент). 1650 .....	476
Трехликий Шива. Индия. ....	477
Божественная троица. Изображение на соборе Святого Павла в Риме. 1220–1230 .....	478
Ф. Гойя. Из серии «Бедствия войны». 1808–1814. ....	478
В. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского. 1872 .....	479
И. Репин. Портрет М. П. Мусоргского. 1881 .....	479
К. Брюллов. Последний день Помпеи (фрагмент) .....	480
И. Репин. Иван Грозный и его сын Иван (фрагмент).....	480
В. Суриков. Меншиков в Березове (фрагмент) .....	480
И. Крамской. Христос в пустыне (фрагмент) .....	480
Т. Нариманбеков. Бакинский автопортрет. 1979 .....	481
Т. Апраксина. Лики Д. Шостаковича. 1996. ....	481
Э. Уорхол. Портрет М. Монро.....	482
Э. Уорхол. Рекламный плакат Coca Cola.....	482
Э. Неизвестный. Надгробный памятник Н. С. Хрущеву. 1974 .....	483
К. Бранкузи. Поцелуй. 1909 .....	484
Возрасты человека. Французская живопись, 18 в. ....	486
Мать зверей и людей. ....	487
Пермская скульптура I тыс. н. э. ....	487
С. Боттичелли. Рождение Венеры. Около 1485.....	488
Рождение Афродиты. Рельеф. 470–460 до н. э. ....	488
Рождение ребенка. Гравюра. XII в. ....	490
Новорожденный в зажиточной семье. Рисунок. Конец XIV в. ....	490
Я. ван Эйк. Чета Арнольфини. 1434. ....	491
Кимсу. Зачатие. 1989 .....	491
П. Федотов. Вдовушка. 1851–1852 .....	491
Осирис и Исида с ребенком Гором. IV–II вв. до н. э. ....	492
Эхнатон с женой и детьми. Рельеф. XIV в. до н. э. ....	492
Семья. Пермская скульптура. VIII–IX вв. ....	493
Девочка с голубями. Надгробие. Середина V в. до н. э. ....	493
Ромул и Рэм с волчицей. Около 500 до н. э. ....	493
«Лаокоон и сыновья». Скульптура Агесандра Родосского и его сыновей Полидора и Афинодора. I в. до н. э. (копия скульптуры 200 г. до н. э.) .....	493
Портрет мальчика. Фаюм. II в. ....	494
Луций Цезарь. 17 до н. э. 2 н. э. ....	494
Д. Гирландайо. Портрет старика с внуком. Около 1480 .....	495



Б. Пинтуриккьо. Мальчик. Около 1485. ....	495
Иисус Христос-ребенок с виноградной кистью. ....	495
РАФАЭЛЬ. Сикстинская Мадонна. 1515–1519. ....	496
П. П. Рубенс. Ребенок Христос и мальчик Иоанн с двумя ангелами. 1615–1620. .	497
Д. Веласкес. Конный портрет инфанта Бальтазара Карлоса. 1634–1636. ....	497
Г. Метсю. Больной ребенок. Около 1660. ....	498
Ж.-Б. С. Шарден. Мальчик с волчком. 1677. ....	498
Т. Гейнсборо. Голубой мальчик. Около 1770. ....	498
Л. Ленен. Фламандский интерьер. Около 1642. ....	498
О. Ренуар. Портрет девочки. Конец XIX в. ....	499
В. Перов. Тройка. 1866. ....	499
Т. А. Стейнлен. Преступление в Па-де-Кале. 1893. ....	499
О. Домье. Прачка. Конец 1850-х. ....	499
Поклонение пастухов и народа. Неаполитанские мастера. Середина XVIII в. ....	500
В. Тропинин. Портрет сына. Около 1818. ....	501
В. Серов. Мика Морозов. 1901. ....	501
А. Венецианов. Портрет дочери. 1825–1826. ....	501
М. Добужинский. Октябрьская идиллия. 1905. ....	501
К. Петров-Водкин 1918 год в Петрограде. 1920. ....	502
О. Дикс. Мать с ребенком. 1921. ....	502
Ф. Богородский. Беспризорник. 1925. ....	502
К. Кольвиц. Хлеба! Из цикла «Голод». 1924. ....	502
К. Утамаро. Кинтоки и его мать. Конец XVIII в. ....	503
А. Дейнека. Будущие летчики. 1934. ....	503
И. Маруки, Т. Маруки. 1947–1955 Атомная бомба (фрагмент). ....	503
А. Пахомов. За водой. 1941–1949. ....	503
С. Лебедева. Девочка с бабочкой. 1936. ....	504
М. Бердзенишвили. Памятник, посвященный 30-летию Победы над фашизмом. 1975. ....	504
Каменный козел. Пещера Нио. Верхний палеолит. ....	505
Л. Вуяклия. Привет солнцу. 1956. ....	505
Д. Лисовская. 7 лет. Зимний вечер. Санкт-Петербург. ....	505
Ж. Бируляев. 8 лет. Пейзаж с оленем. Санкт-Петербург. ....	505
П. Гоген. Приветствую тебя, Мария. 1891. ....	506
А. Руссо. Сон. 1910. ....	506
В. Лам. Джунгли. 1943. ....	506
Н. Пиросманишвили. Актриса Маргарита 1909. ....	506
М. Примаченко. Зеленый слон. 1936. ....	508
Л. Берлин. Куница. 1995. ....	509
Шива и Парвати. Миниатюра. XVIII в. ....	512
Б. Торвальдсен. Эрот и Ганимед (фрагмент). 1831. ....	512

Тимофей. Леда с лебедем. IV в. до н. э. ....	513
Сафо. Немецкая гравюра. XV в. ....	514
Тициан. Венера Урбинская, 1538. ....	515
Джорджоне. Спящая Венера. 1507–1508. ....	515
Э. Мане. Олимпия. 1863. ....	515
Зачатие ребенка и творение его души. Миниатюра. XV в. ....	516
Плотские утехы. Миниатюра. XV в. ....	516
Из иллюстраций к «Декамерону». 1432. ....	516
П. Флетнер. Азбука. XVI в. ....	517
Аллегория похоти: шут и блудница. Середина XV в. ....	517
Неравные пары. Немецкая гравюра. 1500. ....	517
Д. Веласкес. Венера перед зеркалом. 1650. ....	519
Н. Пуссен. Вдохновение поэта. Между 1635 и 1638. ....	519
Л. Кранах Старший. Отдыхающая нимфа. 1520-е. ....	519
Ф. Гойя. Обнаженная маха. 1796–1797. ....	519
П. П. Рубенс. Похищение дочерей Левкиппа. 1619–1620. ....	519
Ф. Буше. Одалиска. Около 1745. ....	519
Ж. О. Д. Энгр. Одалиска. 1814. ....	520
А. Модильяни. Акт. 1917–1918. ....	520
А. Майоль. Средиземное море. 1905. ....	520
П. Гоген. Манао тупапау. Начало 1890-х. ....	520
Э. Дега. Причесывающаяся женщина. Ок. 1885. ....	521
О. Роден. Вечный идол. 1898. ....	521
Г. Климт. Адам и Ева. 1917–1918. ....	521
Происхождение Евы. Из иллюстрированной Библии В. Коренса. 1692–1696. ....	522
В. Маковский. На бульваре. 1886–1887. ....	523
М. Шагал. Над городом. 1915. ....	523
В. Пукирев. Неравный брак. 1862. ....	523
К. Сомов. Юноша на коленях перед дамой. 1916. ....	523
В. Серов. Ида Рубинштейн. 1910. ....	524
А. Шевченко. Натурщица. ....	524
Б. Кустодиев. Красавица. 1918. ....	524
З. Серебрякова. Купальщица. 1911. ....	524
С. Рянгина. Все выше! 1934. ....	525
А. Моравов. В волостном загсе. 1928. ....	525
Н. Кузьмин. Из иллюстраций к роману А. Пушкина «Евгений Онегин». 1933. ....	527
Кукрыниксы. Из иллюстраций к повести. ....	527
А. Чехова «Дама с собачкой». 1945–1946. ....	527
Е. Кибрик. Ласочка. Из иллюстраций к роману Р. Роллана «Кола Брюньон». 1935. ....	527





К. Рудаков. Пышка. Из иллюстраций к рассказу Г. де Мопассана. 1936–1944. ....	527
В. Попков. Двое. 1966 .....	528
Царский писец Каи. III тыс. до н. э. ....	531
Жрец Аменхотеп и жрица Раннаи, II тыс. до н. э. ....	531
Сельскохозяйственные работы, подсчет скота в Древнем Египте .....	532
Меновая торговля Древнего Египта .....	532
Зевс, держащий в руках тирс и новорожденного Диониса .....	534
Античная керамика. Альтамур. (Италия). ....	534
Литейная мастерская. Из росписи вазы. Середина V в. до н. э. ....	535
Битва кентавров и лапифов. Восточный и Западный фронтоны храма Зевса в Олимпии. Около 460 до н. э. ....	536
Гемма Августа. Начало I в. н. э. ....	539
Колонна Траяна (фрагмент барельефа). Рим. II в. н. э. ....	539
Освоение крестьянами новых земель. Миниатюра из «Жития Сергия Радонежского». XVI в. Рисунок из средневековой рукописи. XV в. ....	540
Крестьяне и ремесленники за работой. Миниатюра из французской рукописи. XI в. ....	540
Увод татаро-монгольскими завоевателями из Галицко-Волынской Руси. Миниатюра из венгерской хроники. 1488 .....	540
Что ты спишь, мужичок, ведь весна на дворе. Русский лубок. 1857 .....	541
Стенная роспись в пещерном монастыре Дуньхуань. VII–X вв. ....	541
Единение в семье. Китайский лубок .....	541
Сельскохозяйственные работы. Стенная роспись. Дуньхуань. 960–1279 .....	541
П. Учелло. Битва при Сан-Романо. 1457 .....	543
П. Брейгель Старший. Жатва. 1565 .....	544
П. Брейгель Старший. Крестьянская свадьба. 1567 .....	544
Д. Веласкес. Кузница Вулкана. Около 1630. ....	545
Рембрандт. Анатомия доктора Тульпа. 1632 .....	545
И. Репин. Бурлаки на Волге. 1870–1873 .....	546
Ж.-Ф. Милле. Собираательницы колосьев. 1857 .....	546
Н. Ярошенко. Кочегар. 1878 .....	546
А. Архипов. Прачки. Конец 1890-х .....	546
Ф. Ходлер. Дровосек. 1910 .....	546
А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1928 .....	547
А. Матисс. Танец. 1909–1910. ....	548
Феофан Грек. Старец Макарий. 1378 .....	550
Иван Лествичник. Новгородская икона. XIII в. ....	551
Микеланджело. Голова Саваофа. Деталь росписи плафона Сикстинской капеллы 1508–1512 .....	552
Микеланджело. Моисей. 1515–1516 .....	552

Дж. А. Буррини. Сусанна и старцы. Конец XVII в. ....	553
А. Дюрер. Портрет матери. 1514 ....	553
Л. Кранах Старший. Любовь по расчету. Около 1532 ....	553
Рембрандт. Портрет матери в виде пророчицы Анны. 1639 ....	553
Рембрандт. Возвращение блудного сына (фрагмент). Около 1668–1669. ....	554
П. Пикассо. Старый еврей. 1903. ....	555
Г. Верейский. Портрет академика И. Орбели. 1942 ....	556
В. Домогацкий. Голова старика. 1933–1934. ....	556
Я. Николадзе. Портрет поэта Н. Чахрухадзе. 1945. ....	556
П. Корин. Портрет С. Коненкова. 1947 ....	556
П. Корин. Уходящая Русь (фрагменты). 1933. ....	557
Маска бугаку. Япония. IX–XII вв. ....	559
Пластина с изображением бога смерти. Культура миштеков ....	559
Голова умершего. Культура ацтеков. Мексика. XIII–XIV вв. ....	560
Пляски смерти. ....	561
Б. Монтанья. «Ессе Ното». Начало XVI в. ....	561
Микеланджело. Оплакивание Христа. 1498–1501. ....	562
М. Грюневальд. Центральная часть Изенгеймского алтаря. Конец XV в. ....	563
Г. Бальдунг (Грин). Три возраста женщины и смерть (фрагмент). 1539 ....	564
Л. Фуртнагель. Портрет Ганса Бургкмайра с женой. 1527 ....	564
П. Брейгель Старший. Слепые. 1568. ....	565
Квентин Метсис. Святой Иероним, размышляющий перед Священным писанием. Начало XVI в. ....	566
Ж. Калло. Дерево повешенных. 1633 ....	566
Б. Бюффе. Автопортрет с черепом. 1981 ....	566
Ж. Л. Давид. Андромаха у тела Гектора. 1783 ....	567
И. Никитин. Петр I на смертном одре. 1725 ....	568
Т. Жерико. Плот «Медузы». 1818–1819 ....	568
Ж. Л. Давид. Смерть Марата. 1793 ....	568
А. Ретель. Смерть-победительница. Из цикла «Еще одна пляска смерти». 1849 ....	569
О. Роден. Граждане Кале. 1884–1886 ....	569
О. Домье. Улица Транснонен. 15 апреля 1834 года. 1834. ....	569
В. Верещагин. Апофеоз войны. 1871 ....	570
И. Репин. Отказ от исповеди. 1879–1885. ....	571
В. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881 ....	571
В. Маковский. Допрос революционерки. 1904. ....	571
К. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928 ....	572
Б. Иогансон. Допрос коммунистов. 1933. ....	573
Э. Барлах. Памятник павшим. Магдебург. 1931 ....	574



Л. Буковский, Я. Зариньш, О. Скарайнис. Мемориальный ансамбль (фрагмент). Саласпилс, Латвия. 1967 .....	574
Ф. Кремер. Памятник борцам Сопротивления в Бухенвальде. 1952–1958 .....	574
О. Цадкин. Разрушенный Роттердам. 1953 .....	574
П. Пикассо. Герника. 1936. ....	575
С. Дали. Предчувствие гражданской войны. 1936. ....	575
Дж. Бернини. Экстаз Святой Терезы. 1645–1652. ....	576
Х. Рибейра. Святая Инесса. 1641. ....	576
М. Нестеров. На Руси («Душа народа»). 1914–1916 .....	579
И. Левитан. Над вечным покоем. 1893–1894. ....	579
Ж. Л. Давид. Клятва Горациев. 1784 .....	580
Ф. Рюд. «Марсельеза». 1833–1836 .....	580
В. Мухина. Рабочий и колхозница .....	585
В. Мухина. Рабочий и колхозница (фрагмент).....	586
Ф. А. Бартольди. Статуя Свободы. ....	587
Ф. А. Бартольди. Статуя Свободы (фрагмент) .....	587
Г. Вигеланд. Фрагмент парковой композиции. Осло. 1924–1942. ....	589
Г. Вигеланд. Центральный фрагмент композиции во Фрогнер-парке. Осло. 1924–1942 .....	590
П. П. Рубенс. Христос в терновом венце. 1570 .....	595
Н. Ге. «Что есть истина?» Христос и Пилат. 1890 .....	595
«Этруски все еще здесь». Иллюстрация из журнала «Фигаро». 1993 .....	596
О. Роден. Мыслитель. 1879–1900 .....	597
С. Коненков. Автопортрет. 1954 .....	597



- Беккет С. .... 262, 291  
Белинский В. .... 11, 12, 16, 24,  
26, 76, 77, 161, 166, 182, 201, 217,  
280, 315, 316, 440, 466, 525  
Белицкий И. .... 453  
Белл Д. .... 384  
Бенедиктов В. Г. .... 23, 77  
Бенеш О. .... 393, 397, 578  
Бензе М. .... 157, 158  
Бенуа А. Н. .... 24, 31, 151, 599  
Берггольц О. .... 583  
Бергсон А. .... 235  
Бердзенишвили М. .... 58, 207, 208,  
209, 210, 211, 213, 214, 215, 217,  
218, 219, 220, 221, 222, 223, 224,  
225, 226, 227, 229, 231, 232, 233,  
234, 235, 237, 238, 239, 240, 241,  
242, 326, 328, 504, 506, 609, 610,  
611, 619  
Бердслей А. .... 526  
Берковский Н. .... 501  
Берлин Л. .... 510, 619  
Бернар Сара. .... 463, 617  
Бернини Дж. .... 307, 578, 584, 623  
Бернштам Л. .... 265, 266, 610  
Бернштейн Б. М. .... 17  
Бессмертный Ю. .... 514, 572  
Бетховен Л. ван. .... 148, 151, 233  
Бехзад К. .... 391, 392, 614  
Беюга Мирза-заде. .... 51  
Блаватский В. .... 537  
Блок А. .... 83, 232  
Богомоллов Н. .... 295  
Богородский Ф. .... 503, 619  
Бодлер Ш. .... 24, 250, 282  
Боева Ю. .... 295, 296  
Боровиковский В. 375, 376, 440, 613  
Бор Н. .... 468  
Босх И. .... 469, 470, 473, 617  
Ботеро Ф. .... 326, 327, 328, 611  
Боттичелли С. .... 275, 276, 365,  
367, 368, 488, 489, 518, 610, 613,  
618  
Бозция А. .... 422  
Бранкузи К. .... 484, 618  
Брант С. .... 539  
Брейгель П. Старший. .... 316, 435, 543,  
544, 567, 579, 615, 621, 622  
Бретон А. .... 90  
Брехт Б. .... 323  
Бродский И. .... 291, 443, 466, 616  
Бронзино А. .... 492  
Брунеллески Ф. .... 404  
Брюллов К. .... 295, 312, 314, 316, 329,  
374, 375, 438, 440, 459, 460, 480, 482,  
580, 585, 611, 613, 616, 617, 618  
Брюсов В. .... 282  
Буало. .... 22  
Бубер М. .... 551  
Булгаков М. .... 89, 150, 248, 291, 323, 381  
Бульвар Эко де. .... 90  
Бунин И. .... 378  
Бургкмайр Г. Старший. .... 429, 430, 615  
Бутырин В. .... 84  
Буше Фр. .... 21, 314, 371, 372, 500, 519,  
525, 613, 620  
Бушмин А. С. .... 17  
Бэчманн О. .... 271  
Бюффе Б. .... 327, 568, 622
- В**  
Вазари Дж. .... 367  
Ван Гог. .... 26, 148, 286, 293, 459  
Ван-Дейк. .... 478  
Васильев Л. .... 393, 399, 401  
Васильковский В. .... 69  
Ватенин В. .... 80, 81, 82, 462, 464, 609, 617  
Ватто А. .... 310, 314, 611  
Ван-Гог В. .... 457  
Ванслов В. .... 41  
Ведерников А. .... 151  
Вейден Р. ван дер. .... 431, 433, 615  
Веласкес. .... 143, 248, 303, 304, 306, 307, 321,  
353, 448, 454, 476, 477, 479, 497, 500,  
519, 524, 542, 543, 545, 558, 611, 616,  
618, 619, 620, 621  
Вельфлин Г. .... 306  
Венециано Д. .... 429, 430, 431, 615  
Венецианов А. .... 316, 374, 375, 501, 502, 613,  
619



- Гуревич А. 363, 395, 560  
 Гуттузо Р. .... 319, 611  
 Гюликехян Н. .... 56
- Д  
 Давид Строитель ..... 211, 228  
 Давид Ж. Л. .... 282, 327, 557, 569,  
 570, 580, 582, 622, 623  
 Дали ..... 105, 133, 141, 458, 577,  
 584, 617, 623  
 Данилевский Н. .... 292  
 Данилова И. .... 270, 421, 437, 446, 477, 579  
 Дашкова Е. .... 373, 453  
 Дворжак М. .... 271, 393  
 Дега Э. .... 188, 223, 378, 445, 521, 525, 620  
 Дейнека А. .... 73, 323, 501, 504, 505,  
 547, 548 619, 621  
 Декарт Р. .... 352, 494  
 Делакура Э. .... 44, 457, 459, 564, 617  
 Делоне А. .... 236  
 Дерен ..... 90  
 Державин Г. Р. .... 225, 453, 596  
 Джакометти А. .... 445  
 Джафаров А. .... 54, 55, 63  
 Дженкс Ч. .... 327  
 Джентиллески О. .... 371, 613  
 Джибладзе ..... 91  
 Джорджоне ..... 101, 367, 370, 515,  
 518, 613, 620  
 Джотто. .... 471, 472, 617  
 Дидро ..... 21, 24, 274, 372, 433, 615  
 Диккенс Ч. .... 316  
 Дикс О. .... 502, 503, 619  
 Днепров В. .... 269  
 Добин Е. .... 78  
 Добролюбов. .... 16, 24  
 Добужинский М. .... 151, 501, 502, 619  
 Довженко А. .... 78, 165, 167  
 Домогацкий В. .... 556, 622  
 Домье О. .... 316, 499, 500, 549, 571, 580,  
 619, 622  
 Донателло ..... 223, 232, 365, 369, 431,  
 542, 613  
 Донгена К. Ван ..... 463  
 Дорбаисели Н. .... 224  
 Дорифор ..... 299, 301, 610
- Достоевский Ф. .... 148, 262, 269, 316,  
 467, 468, 469, 476, 479, 482, 580, 601,  
 618  
 Доу Дж. .... 448, 449, 616  
 Думбадзе Н. .... 214, 218, 220, 224,  
 229, 234, 238, 241, 242  
 Дурглишвили М. .... 58  
 Дюрер Ал. .... 258, 345, 348, 394, 431, 433,  
 454, 458, 553, 555, 612, 615, 616, 621  
 Дюрренматт Ф. .... 91  
 Дюшан М. .... 379  
 Дягилев С. П. .... 25
- Е  
 Евтушенко Е. .... 91, 125, 187  
 Евфимид ..... 345, 612  
 Егюшин Г. .... 80, 82, 609  
 Екатерина Великая ..... 394, 453 613  
 Герасимов С. .... 77  
 Еремеев А. .... 332, 337, 413, 585  
 Ермолова А. П. .... 448  
 Ефремов О. .... 187
- Ё  
 Ёритомы М. .... 420
- Ж  
 Жданов А. .... 322  
 Жерико Т. .... 570, 580, 622  
 Жибинов А. П. .... 184  
 Жилинский ..... 47
- З  
 Заболоцкий Н. .... 280  
 Заборов Б. .... 141, 142, 143, 466, 609  
 Завадская Е. .... 402, 409  
 Задарян О. .... 42  
 Закариадзе С. .... 234, 239  
 Зальцмана П. .... 145, 146, 147, 148,  
 149, 150, 151, 609  
 Замятин С. .... 323  
 Зандер ..... 466  
 Заратустра ..... 262  
 Зедльмайер Г. .... 197, 236  
 Зейналов А. .... 55  
 Златоуста Иоанн. .... 473  
 Зоценко М. .... 323  
 Зубко М. А. .... 257





Ксенофонт .....	301, 426
Кубанейшвили Т. ....	58
Кузнецов П. ....	408
Кузнецова И. ....	270
Кузьмин Н. ....	527, 529, 620
Кукрыниксы .....	10, 474, 527, 529, 618, 620
Кулагин И. ....	69
Куликов И. ....	453
Кунчюс А. ....	84
Куприн А. ....	528
Купченко И. ....	124
Курбе Г. ....	285, 316, 327
Курилов А. ....	16
Кустодиев Б. ....	79, 188, 191, 323, 452, 453, 524, 528, 611, 616, 620
Кутузов М. ....	449, 467
Кэсби У. ....	463, 465
Кязимов Д. ....	64

## Л

Лавренев Б. ....	188, 529
Лагерфельд К. ....	274
Лактионов А. ....	12
Лам В. ....	508, 510, 619
Ламетри Ж. О. де .....	260
Ланин А. ....	134, 136, 137, 138, 139, 140, 327, 328, 609, 611
Лаокоон .....	493, 602, 618
Лапшин Н. ....	13
Ларионов М. ....	528
Латур М. К. де .....	276
Лебедев В. ....	188, 277, 445, 610
Лебедева С. ....	442, 443, 501, 504, 506, 616, 619
Лебединский Б. И. ....	184
Лебединская Л. ....	68
Лебрен Ш. ....	277
Леви-Брюль А. ....	505
Левин С. ....	509
Левитан И. ....	45, 189, 190, 195, 285, 581, 585, 623
Левицкий Д. ....	284, 375, 376, 440, 613
Лежава З. ....	57, 58, 609
Леже .....	90, 378, 445 В.
Лейбль .....	316
Ленен братья .....	498
Ленен Л. ....	26, 307, 448, 498, 542, 611, 619 Л.
Ленин В. И. ....	22, 36, 72, 73, 159, 443, 561, 616
Леонардо .....	101, 148, 151, 231, 238, 241, 262, 273,

277, 279, 302, 303, 321, 365, 367, 369, 394, 397, 425, 431, 436, 458, 473, 518, 600, 610, 611, 613, 615
---

Лепорская А. ....	68
Лермонтов М. ....	270, 276, 315
Лессинг Г. Э. ....	24, 249, 273, 274, 282
Лествичник Иван .....	551, 621
Либман М. ....	369
Линней К. ....	260, 522
Липпс Т. ....	189
Лисипп .....	414, 416, 492, 614
Лиснянская И. ....	286
Лихачев Д. ....	278
Лихачев М. ....	12
Лобовиков С. ....	464
Локк У. Д. ....	495
Лордкипанидзе И. ....	219
Лоренцетти А. ....	365
Лосев А. Ф. ....	175, 344, 401, 426
Лотман Ю. М. ....	155
Лотто Л. ....	486
Лейденский Лука .....	454, 616
Лукас Миссала С. ....	366, 613
Лука Лейденский .....	458
Луначарский .....	16, 24, 73
Лэньер Эмилия .....	364
Любимов Ю. ....	187

## М

Магрита Р. ....	446
Магриц К. ....	318
Маевой А. ....	67
Мазаццо .....	366, 458, 613
Мазерсель Ф. ....	318
Майоль А. ....	43, 520, 592, 620
Макиавелли Н. ....	475
Маковский В. ....	377, 523, 526, 573, 620, 622
Малаян П. ....	56
Малевич К. ....	112, 201, 224, 227, 236, 379, 381, 446, 461, 464, 614, 617
Малерб М. ....	360, 384
Малларме С. ....	319
Алпатов М. ....	360, 365, 388, 504
Мальро А. ....	291, 320, 321, 388
Малютин С. ....	442, 443, 616
Мамардашвили М. ....	235, 236
Мамедов Х. ....	51, 64
Мамедов Т. ....	62, 63
Мамедова Э. ....	51, 50, 65
Мандельштам О. ....	446

- Андроникова М. .... 270  
 Мане ..... 285, 320, 321, 367, 377,  
 378, 515, 518, 525, 613, 620  
 Манн Т. .... 262, 323  
 Марков В. .... 67  
 Марков М. .... 154  
 Маркс К. .... 156, 167, 169, 260, 289,  
 350, 361, 512, 522, 530, 533, 561  
 Марк Аврелий ..... 417  
 Марло ..... 23  
 Маруки И. .... 504, 505, 619  
 Маруки Т. .... 504, 505, 619  
 Матвеев А. .. 232, 241, 323, 462, 464, 588, 611,  
 617  
 Матисс А. .... 120, 377, 378, 548, 613, 621  
 Махарадзе К. .... 42  
 Мац И. .... 74  
 Мацияускас А. .... 84  
 Машков И. .... 196, 286  
 Маяковский В. .... 22, 77, 90, 92, 262,  
 463, 529, 554, 583  
 Медичи Лоренцо ..... 475  
 Мейерхольд В. Э. .... 26  
 Мейлах Б. С. .... 154  
 Мемлинг Г. .... 369, 370  
 Менцель А. .... 316  
 Меншиков А. .... 482  
 Менье К. .... 549  
 Мердзенишвили М. .... 59  
 Меркуров С. .... 444  
 Мерлин Монро ..... 483  
 Мессершмидт Ф. К. .... 283, 610  
 Мессина А. да ..... 431, 542, 577  
 Метсис Квентин ..... 568, 622  
 Метсю Г. .... 498, 619  
 Мехтиев А. .... 63  
 Микеладзе К. .... 224  
 Микеланджело ..... 148, 217, 223,  
 231, 232, 238, 240, 241, 242, 333, 367,  
 397, 542, 552, 555, 562, 585, 611, 613,  
 621, 622  
 Микешин М. .... 449, 616  
 Милле Ж. Ф. .... 316, 546, 549, 621  
 Миллерс Р. А. .... 273  
 Мирза-заде ..... 51, 61, 65  
 Мирзашвили Т. .... 58  
 Мириманов В. .... 270, 335, 470  
 Мирон ..... 470, 617  
 Михайлов А. .... 42  
 Михоэлс С. .... 442, 443, 616  
 Мишар А. .... 59  
 Модильяни ..... 90, 92, 102, 378, 520, 620  
 Моисеенко ..... 47  
 Молчанова А. С. .... 176  
 Мольер Ж.-Б. П. .... 22  
 Моль А. .... 157  
 Мондриан П. .... 236, 295, 296, 610  
 Монтанья Б. .... 561, 578, 622  
 Монтенья А. .... 500, 577  
 Монтефельтро Федерико да ..... 429, 615  
 Моор Д. .... 277, 610  
 Мопассан Г. де ..... 527, 532  
 Мор Т. .... 448  
 Моравов А. .... 525, 528, 620  
 Морозов А. .... 45  
 Морони Дж. Б. .... 457  
 Моррис ..... 74  
 Моцарт В. А. .... 148, 168  
 Мочалов Л. .... 404  
 Мумин Усто ..... 408, 411, 614  
 Мунк Э. .... 315, 317, 319, 503, 611  
 Мунтян Ю. .... 67  
 Мур Г. .... 236, 378, 445  
 Мурадян С. .... 56, 111, 609  
 Мусоргский М. .... 481  
 Мустафаев А. .... 63  
 Мухина В. .... 10, 73, 127, 323, 443, 445,  
 586, 587, 588, 616, 623  
 Мыльников А. .... 10, 13  
  
 Н  
 Надар ..... 466, 617  
 Налбандян Д. .... 588  
 Наполеон ..... 282  
 Нариманбеков Т. .... 55, 481, 482, 618  
 Натаревиц М. Д. .... 112, 113, 114, 115,  
 116, 117, 118, 119, 120, 121, 609  
 Неверов О. Я. .... 145  
 Неизвестный Э. .... 326, 328, 483, 611, 618  
 Некрасов Н. .... 378  
 Нестеров М. .... 10, 191, 323, 380, 381, 434,  
 436, 439, 440, 461, 463, 558, 581, 585,  
 614, 615, 616, 617, 623  
 Нефф Т. .... 501  
 Нижаарадзе З. .... 58  
 Никитин И. .... 437, 439, 570, 580, 615  
 Николадзе Я. .... 556, 622  
 Николаев А. .... 411  
 Николаев Н. .... 392, 403, 418  
 Николай II ..... 281, 282, 436, 610, 615  
 Нисский Г. .... 129, 191



Ницше Ф. ....210, 229, 261, 291, 320  
 Нодий Д. ....58  
 Нольде Э. .... 315, 317, 319, 408, 503, 611  
 Норакидзе В. Г. .... 91  
 Норман Ж. ....324  
 Пунин Н. ....31

## О

Овидий .....513  
 Окуджава Б. ....187, 464, 617  
 Олдридж Дж. ....91  
 Поллак Д. .... 200  
 Ольшевский В. ....67  
 Ониани В. ....59  
 Опекушин А. ....268, 449, 610, 616  
 Орбели И. .... 556, 622  
 Орбелиани ..... 96, 103  
 Орлов-Чесменский А. ....453  
 Орловский Б. ....449  
 Ороско Х. К. .... 318  
 Ортега-и-Гассет Х. .... 291, 593  
 Островский А. .... 316  
 Остроумова-Лебедева А. ....151  
 Очаури Г. и И. .... 59

## П

Павлов И. П. .... 165, 434  
 Павлова А. .... 148  
 Павлова Е. Г. ....257  
 Палиашвили З. .... 213, 233  
 Панофский Э. ....271, 369, 393  
 Папьян А. ....56  
 Паронян С. .... 56  
 Паррасий ..... 426  
 Паскаль Б. ....476  
 Пасс Ю. ....67  
 Пастернак Б. .... 83, 91, 92, 291, 323, 378  
 Пахомов А. ....504, 505, 619  
 Пеллегрини Ф. ди .....432  
 Перикл .....353, 415, 417  
 Перов В. ....284, 316, 377, 440, 479,  
 481, 482, 499, 500, 582, 618, 619  
 Петр I .....148, 219, 266, 375, 385, 394,  
 437, 439, 467, 570, 580, 610, 615, 622  
 Петров-Водкин К. С. ....26, 67, 79, 82,  
 117, 286, 323, 460, 501, 502, 503, 574,  
 582, 617, 619, 622  
 Петрова О. ....295  
 Петроний Г. .... 361, 513  
 Пехштейн М. ....408  
 Пизано Н. ....365, 368, 613

Пикассо П. .... 45, 89, 90,  
 91, 118, 119, 120, 133, 203, 247, 269, 293,  
 321, 325, 377, 378, 379, 408, 435, 446,  
 463, 510, 548, 555, 558, 577, 584, 604,  
 609, 610, 613, 615, 617, 622, 623  
 Понтий Пилат ..... 258, 595  
 Пиндар .....341  
 Пинтуриккьо Б. ....494, 495, 618  
 Пиньон Э. ....325  
 Пио Л. ....597  
 Пиотровский Б. Б. ....147  
 Пиросмани Н. .... 92, 94, 101, 103  
 Пиросманишвили Н. ....509, 510, 619  
 Писарев Д. ....316  
 Пифагор .....23  
 Пластов А. .... 12, 13, 73, 77  
 Платон .....341  
 Платонов А. .... 323  
 Пластида Гала Равенна Императрица ....418  
 Плисецкая М. ....98, 148, 150  
 Плотников В. ....122, 123, 124, 125,  
 126, 464, 609  
 Победоносцев К. .... 453  
 Полайоло А. .... 429  
 Поленов В. .... 440  
 Полифил .....539  
 Померанцева Н. .... 413  
 Помпадур мадам де .....353  
 Попков В. ....529  
 Поршнев Б. ....337  
 Потемкин Г. .... 453  
 Пракситель .....358, 359, 492, 611, 612  
 Примаченко М. .... 510, 619  
 Пристли Дж. .... 91  
 Прокофьев В. ....42, 43, 44  
 Пророков Б. ....77  
 Протопопова Л. .... 67  
 Пруст М. ....247  
 Пукирев В. ....377, 523, 526, 558, 620  
 Пуссен Н. ... 248, 303, 304, 455, 461, 519, 522,  
 611, 616, 620  
 Пустынный-Мудрик А. .... 67  
 Пушкарева Е. ....438  
 Пушкин А. ....23, 46, 137, 147, 168, 182,  
 186, 190, 193, 205, 236, 247, 269, 315,  
 375, 449, 513, 527, 565, 610, 620  
 Пшавела Важа ..... 213, 229  
 Пэн И. ....483  
 Пэн Ю. М. .... 112  
 Пянджикент ..... 390



## Раздел II. Се человек

633

- Сидо Ф. .... 429, 615  
 Сидур В. .... 326, 328, 611  
 Сикейрос Д. А. .... 318  
 Сикибу М. .... 299  
 Симонов Н. .... 148  
 Симуна К. .... 80  
 Скатерщикова В. К. .... 176  
 Скопас .... 414, 415, 614  
 Скопцов С. С. .... 184  
 Скорел Я. ван .... 366, 613  
 Скотт В. .... 316  
 Скрыгин А. .... 67  
 Славина Н. .... 68  
 Смирнов Б. .... 69  
 Смоктуновский И. .... 122  
 Снайдерс Ф. .... 286  
 Сойфертиса Л. .... 77  
 Соколов С. .... 401  
 Сократ .... 301, 341, 353, 401, 416,  
 415, 426, 565, 614  
 Соллертинский .... 24  
 Соловьев В. .... 262  
 Соломаткин .... 23  
 Сомов К. .... 381, 523, 526, 620  
 Сорель А. .... 353  
 Софокл .... 294, 300, 304, 341  
 Сперанский С. Б. .... 147  
 Спиваков В. .... 148  
 Сталин .... 184, 445, 561  
 Станиславский К. С. .... 97, 165, 173, 223, 263,  
 449  
 Стасов .... 22, 24, 25, 31, 72  
 Стейнлен Т. А. .... 318, 499, 500, 619  
 Стендаль .... 26, 316  
 Столович Л. Н. .... 174  
 Стравинский И. Ф. .... 249  
 Струйская А. П. .... 281, 610  
 Суворов А. .... 453  
 Суджахинова Г. .... 63  
 Сулейменов О. .... 411  
 Суриков В. .... 23, 45, 188, 295, 313,  
 316, 329, 377, 460, 474, 477, 480, 482,  
 547, 558, 573, 582, 585, 611, 617, 618,  
 622  
 Сурков Е. .... 122  
 Сурской Г. .... 70  
 Суткуса А. .... 84  
 Су Ши .... 427  
 Сфорец Б. .... 429, 430, 615  
 Чахоянец С. .... 58  
 Тагиев Т. Т. .... 51, 62  
 Таканобу Ф. .... 419, 420, 614  
 Тарковский А. .... 144, 167, 291  
 Тархан-Моурави Р. .... 58  
 Темирканов Ю. .... 148  
 Тенгели Ж. .... 273  
 Тетерин В. .... 80, 81, 82, 83  
 Тибулла. .... 513  
 Тиеполо Г. Б. .... 553  
 Тимофей .... 513, 619  
 Тинторетто .... 454, 616  
 Тициан .... 101, 248, 258, 260, 308, 309, 367,  
 369, 370, 431, 475, 477, 479, 489, 515,  
 595, 610, 611, 613, 618, 620  
 Карсавина Т. .... 148  
 Ткаченко Л. .... 79, 80, 81  
 Нариманбеков Т. .... 42  
 Товстоногов Г. .... 187  
 Нариманбеков Т. .... 55  
 Тойнби А. .... 292  
 Толстой Л. .... 20, 189, 262, 269, 316, 442,  
 479, 580, 601, 616  
 Торвальдсен Б. .... 512, 619  
 Тропинин В. .... 267, 438, 440, 460, 501,  
 502, 610, 616, 617, 619  
 Тургенев И. С. .... 22, 315  
 Турин А. .... 470, 472, 617  
 Туркия Р. .... 58  
 Тынянов Ю. .... 193  
 Тэйлор М. .... 327  
 Тюленев В. .... 80, 81, 82  
 Тютчев Ф. И. .... 183, 189, 199, 237, 250, 276  
 Тяжелов В. .... 539  
 Уайлер У. .... 91  
 Узнадзе Д. .... 173, 223  
 Уланова Г. .... 94, 98, 106, 148  
 Ульянов М. .... 148  
 Ульянов Н. .... 267, 268, 610  
 Уорхол Э. .... 482, 483, 618  
 Успенской Е. .... 67  
 Утамаро К. .... 504, 505, 619  
 Ухтомский А. .... 286  
 Уччелло П. .... 542, 543, 621  
 Ушаков С. .... 336, 347, 348, 612  
 Ф  
 Фаберже Ф. .... 150  
 Фаворский В. .... 44, 77  
 Фадеев А. .... 78  
 Фалька Р. .... 445, 528  
 Фальконе Э. .... 265, 266, 585, 610  
 Федоров Н. .... 566, 586

## Именной указатель



Штраус И. ....	178	Энгельс Ф. ....	156, 513, 561
Шубин Ф. ....	375, 376, 440, 613	Энгр Ж. О. Д. ....	101, 520, 525, 620
Шукшин В. ....	87, 164	Энку ....	459, 460, 617
Шурпин Ф. ....	444	Энсор Дж. ....	458, 617
Щ		Эренбург И. Г. ....	185, 187
Щедрин Ф. ....	373, 613	Эристави Д. ....	58
Щербатского Ф. ....	391	Эрпель Ф. ....	309, 477
Щуко В. ....	444	Эткинд А. ....	528
Э		Ю	
Эйзенштейн С. ....	164, 167	Юон К. 79, ....	323
Эйк Я. ван ....	364, 431, 489, 491, 613, 618	Я	
Эккерман ....	165	Якобсон П. М. ....	174
Эко У. ....	291	Яковлева С. ....	67, 69
Эллюль Ж. ....	291	Яковлев А. ....	67
Эльдаров О. ....	62, 63	Ярошенко Н. ....	374, 546, 549, 613, 621
		Ясперс К. ....	551

Моисей Самойлович  
Каган

Избранные труды  
в VII томах

Том IV  
Вопросы эстетики и искусствознания

ООО «Издательский дом «Петрополис»  
197101, Санкт-Петербург, ул. Большая Монетная, д. 16  
офис-центр 1, пом. 12, тел.: 336-50-34  
Условн. печ. л. 39,75. Тираж 1000. Заказ № 44.

Отпечатано в типографии «Град Петров»  
ООО ИД «Петрополис»  
e-mail: [info@petropolis-ph.ru](mailto:info@petropolis-ph.ru)  
[www.petropolis-ph.ru](http://www.petropolis-ph.ru)