86-7
965
2

С. М. Даниэль

КАРТИНА КЛАССИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века

«Искусство»
Ленинградское отделение
1986

ББК 85.14
Д18

Научные рецензенты:
доктор филологических наук, профессор
Ю. М. ЛОТМАН,
доктор искусствоведения И. Е. ДАНИЛОВА

86—62511

ГОС. ПУБЛИЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Ленинград
ОФ 1986акт 1608

Д $\frac{4903020000\text{-}046}{025(01)\text{-}86}$ 79-86

© «Искусство», 1986 г.

Учение о форме есть учение о превращении.

Теория сама по себе не нужна; она полезна лишь постольку, поскольку она дает нам веру в связь явлений.

Лучший порядок тот, благодаря которому явления становятся как бы одним великим явлением, части которого взаимно связаны.

И.-В. Гете

От автора

Актуальность изучения проблемы композиции не подлежит сомнению, что особенно хорошо осознано в последнее время. Исследование данной проблемы отвечает коренным интересам науки об искусстве. Между тем число соответствующих работ, как отечественных, так и зарубежных, сравнительно невелико. Кроме того, исследования подобного рода имеют либо формально-типологический, либо описательно-исторический характер; иными словами, приходится констатировать известное разделение «теории» и «истории» композиции.

Локализация данной проблемы в пределах западноевропейской живописи XVII столетия имеет большие преимущества. Это обусловлено и богатством художественных концепций, представленных именами Рубенса, Пуссена, Рембрандта, Веласкеса, Караваджо, Вермера и других крупнейших мастеров, и развитой системой живописных жанров, и наличием четко сформулированных стилевых «программ». Этот исключительно богатый материал создает все условия для углубленной теоретической разработки проблемы, а главное — всецело способствует тому, чтобы рассматривать теорию и практику композиции в их диалектическом единстве.

Необходимо, однако, сделать ряд замечаний, разъясняющих ориентацию предлагаемой работы.

До сих пор широко распространено мнение, трактующее композицию как один из уровней организации живописного произведения. Иными словами, предполагается возможным рассуждать о «композиции» наряду с «рисунком», «колоритом» и т. д.; при этом под «композицией» явно или неявно подразумевается способ размещения элементов изображения. По нашему убеждению, данный подход не просто сужает сферу, охватываемую понятием «композиция», — приходится говорить о подмене принципа органической целостности принципом механического сложения. «Существует мнение, — писал В. А. Фаворский, — рассматривающее композицию как особый процесс, особый способ, отличный от основного метода изображения. Есть, мол, правильный, точный, объективный, так называемый академический рисунок. Он некомпозиционен, он просто точно передает натуру. Композиция же является после, как некоторое более или менее произвольное украшение этого рисунка... Такой взгляд представляет, следовательно, рисунок как точную передачу действительности и композицию как особый процесс, почти что трюк, меняющий это объективное изображение в художественно интересное. Взгляд этот самоочевидно ложен...»[1]. Можно привести примеры иной последовательности, когда композиция представляется первым шагом в процессе построения картины, первоначальной схемой, находящей затем уточнение в линейном рисунке, светотеневой разработке формы и определенном цветовом решении. Но так или иначе, получается, что живописец компонует, рисует и пишет раздельно, переходя от одной операции к другой. Так или иначе, композиция сводится к *размещению* предметов, фигур и т. д. Это школьное, по сути своей схоластическое представление, находя подкрепление в традиционно-условном разделении художественных дисциплин («рисунок», «живопись», «композиция»)[2], самым болезненным образом сказывается и в практике искусствоведения. Возникает впечатление, что умение компоновать обладает какой-то автономией в отношении к умению ри-

совать и писать. Кажется возможным существование неумелых «композиторов», но хороших рисовальщиков, или наоборот. В перспективе рассуждений такого рода не удивительны те же метафизические выводы, к каким пришли «пуссенисты» и «рубенсисты» в своем известном споре трехвековой давности.

Могут возразить, что научная абстракция допускает выделение одного из уровней исследуемой системы в качестве самостоятельного предмета изучения. Действительно, это так, но дело в том, что композиция не может быть выделена в качестве даже относительно автономного уровня организации изображения. Композиция организует изображение на всех его уровнях, на всех этапах работы живописца — от определения формата до завершающего мазка. Композиционное начало, подобно стволу дерева, органически связывает корни и крону, все ветви, ответвления, побеги изобразительной формы. Композиция есть форма существования Картины как таковой — как органического целого, как смыслового единства.

Живописное произведение никогда не создается как картина вообще: в структуре произведения всегда реализуется конкретное выразительно-смысловое задание. Поэтому анализ композиции вне категорий *сюжета* и *жанра* представляется совершенно бесперспективным. Мы никогда не приблизимся к пониманию реальной диалектики произведения, если будем игнорировать богатство «родовых» его связей, его включенность в историческую динамику сюжетно-жанровых отношений[3]. Однозначное соответствие сюжета и жанра, перевод «высокого» в «низкое» или наоборот, совмещение жанровых ориентаций, введение новых сюжетных мотивов в русла традиционных жанров и т. д. и т. п. — все это с необходимостью включается в художественные контексты и определяет понимание выразительно-смысловой структуры произведений. Сюжетно-жанровые отношения картины можно уподобить семейным отношениям в человеческом обществе. Как человеческий индивидуум, так и картина не существует вне рода и племени, и это существование не лишено противоречий, конфликтов, приобретающих подчас чрезвычайно острый характер. Анализ композиции в контексте сюжетно-жанровых отношений выводит исследователя в сферу социального функционирования искусства, в сферу действительного бытия художественной формы. На этом пути мы приходим к синтетическому пониманию произведения как значимой формы, реализующей определенное социально-идеологическое задание, имеющей определенную духовно-ценностную ориентацию.

Для полноценного решения проблемы необходимо анализировать взаимопроникновение «универсального» и «актуального», помещая художественное произведение, так сказать, в перекрестье генетической вертикали и конкретно-исторической горизонтали. С этой точки зрения правомерно рассматривать и проблему *стиля*. Установление известного тождества взаимоотношений «универсального» и «актуального» для некоторого множества произведений искусства позволяет говорить о стилевом единстве, вскрытие тождества этих отношений в пределах целого ряда искусств в тот или иной исторический период дает парадигму стиля эпохи. При этом вполне очевидно, что единству стиля отвечает единство композиционных форм. Та или иная ступень в историческом развитии стиля отмечена определенным характером употребления композиционных форм. Не только произведение в целом, но и отдельные его компоненты необходимо включаются во взаимоотношения «универсального» и «актуального» и должны быть осмыслены в исторической динамике. «Каждое произведение искусства является функцией не одного исторического момента, а всей исторической системы. Каждое произведение искусства представляет собой не механическую совокупность элементов, а систему исторических, разновременных, разностадиальных элементов. Являясь частью истории, произведение искусства само является исторической системой и, как историческая

система, должно быть анализировано. Его границы с другими произведениями условны, текучи и преходны. Поэтому анализ единичного произведения должен исходить из исторического целого, как анализ отдельных элементов произведения — из их совокупности, из целого, а не частного элемента. Это и есть дифференциальный анализ, в отличие от механического разъятия»[4].

На этой основе возможно построение строгой искусствоведческой теории, в частности теории композиции, которая преодолеет дуализм «истории» и «типологии» единством диалектики.

Приходится, однако, с сожалением признать, что на пути построения такой теории немало преград. Средневековый запрет анатомировать человека имеет аналоги и в современной научной жизни. Одним из таковых является более чем просто строгое отношение к «анатомии» художественного произведения. Такое отношение зиждется, как правило, на высоком побуждении сохранить нетленными творения человеческого духа. Ученый, нарушающий «табу», рискует попасть на костер праведной критики. Его называют «Сальери», в то время как критик занимает позицию Моцарта. Но ведь ясно, что теорию искусства бессмысленно критиковать за то, что она именно теория и как таковая не отражает непосредственно чувственную прелесть искусства; так, бессмысленно критиковать таблицу Менделеева за то, что она не соответствует чувственно воспринимаемой природе. Теорию искусства следует судить по законам, ею самой над собою признанным, то есть с позиций науки. Как ни удобно для остроумной критики слово «анатомия», необходимо все же признать, что деятельность, стоящая за этим словом, и послужила в конце концов фундаментом современной физиологии и психологии, помогла удовлетворить потребность в реалистическом объяснении тайн духовной жизни — разумеется, не исчерпав таковые.

«Анатомирование» художественного произведения есть первый и необходимый шаг на пути познания его как идейно-смыслового целого. Искусствознание, понимаемое не как поверхностный комментарий, но как суверенная область научного знания, нуждается в точных данных о структуре изучаемого явления, а потому должно «рассекать», «измерять», «взвешивать». Проблема только в том, чтобы не абсолютизировать «анатомический» подход, выделяющий компоненты целого. Рассмотрение взаимосвязи выделенных компонентов ведет к пониманию «физиологии» художественного организма, позволяет освоить его функциональную целостность. Раскрывая соответствующий контекст произведения, мы выходим на уровень «психологии» и, далее, «идеологии» искусства, вступаем в диалог с личностью, воплощающей в произведении определенное социально-историческое мировоззрение, и тем самым вплотную приближаемся к конечной цели исследования — к одушевлению безгласной вещи[5].

Если реставратор поддерживает жизнеспособность произведения как физико-химического целого, то ученый-искусствовед контролирует, так сказать, высшие психические функции художественного организма. И в том и в другом случае точное знание является насущной необходимостью.

И здесь совершенно не обязательно сближение с так называемыми «точными» науками, часто прокламируемое в последнее время. Очевидно, точность не привносится в ту или иную науку извне, а порождается ее развитием; это, по-видимому, происходит лишь тогда, когда коллективное сознание деятелей, занятых в данной области знания, достигает достаточно высокой степени профессиональной рефлексии.

Уместно коснуться и другой тенденции последнего времени — тенденции к так называемому «комплексному» изучению художественного творчества[6]. Действительно, можно «с полной определенностью утверждать, что художественная деятельность есть *сложная многомерная система* и потому ее изучение не только допускает, но непреложно требует усилий *целого ряда наук*» [курсив

автора][7]. Но самоочевидная полезность комплексного изучения искусства не исключает возможных недоразумений. Так, если математик, социолог, психолог и еще целый ряд специалистов займутся выделением своего «предмета» в сфере искусства, то при всей ценности столь многостороннего и тщательного изучения существует опасность еще большего распадения аспектов того, что замыслили исследовать как целое.

Осознание угрозы такого рода превосходно выражено в научных мемуарах Э. Чаргаффа: «Из-за чрезмерной специализации мы иногда получаем массу никому не нужной информации; попробуйте обратиться к разделу науки, который хорошо знали лет десять или двадцать назад: вы почувствуете себя незваным гостем — как если бы, войдя в собственный дом, вы обнаружили в ванне 24 серьезных специалиста... Как в случае с Орфеем, близкие цели заслонили от нас побудительную причину поиска. Не имея крепкого стержня, мы кидаемся в крайности. И чудесный, красочный ковер распускается по ниточкам; одну за другой нити вытаскивают, разрывают, изучают; в конце концов узор забывается и восстановить его невозможно»[8].

Говоря о «чудесном ковре», Чаргафф имеет в виду природу, но та же участь может постигнуть культуру, искусство и художественное произведение. Комплексный подход неизбежно встает перед проблемой координации и субординации дисциплин, совместно изучающих искусство, и, стало быть, на новом этапе научного развития возвращается к тому, что составляет в самом общем виде предмет традиционного искусствознания[9]. То, что психолог или социолог выделяет в художественном произведении в качестве своего особого предмета, искусствовед призван рассматривать как один из аспектов художественного целого.

Следовательно, высказанные выше соображения не означают, что искусствознание должно отвергать притязания других наук на исследование искусства. Не должно быть «драк на меже», как выразился М. М. Бахтин[10]. Усилия искусствознания следует направить на интеграцию данных и методов различных научных дисциплин; на это ориентированы лучшие искусствоведческие работы последних лет.

Проблема композиции была и остается одной из ключевых искусствоведческих проблем, поскольку фокусирует в себе специфику самого предмета искусствознания и ориентирует на разработку методологии, способной охватить этот предмет в целом и в этом смысле адекватной ему. Такая методология призвана преодолеть «цеховую» замкнутость, разобщенность специалистов и способствовать осознанию того, что объединяет многообразные явления искусства.

Для искусствоведа привычно использовать категорию «композиция» и ограничивать исследования рубежами веков. Но это — именно привычки, и не более того. История искусства непрерывна в своих превращениях, она подобна реке, в которую «нельзя войти дважды», и ее метаморфозам, так или иначе, отвечает изменчивость мыслительной атмосферы, окружающей искусство, изменчивость соответствующих категорий. Однако так называемые специалисты зачастую именно в силу привычки склонны превращать живой поток в стоячую воду. Так рождаются известные штампы, обозначающие искусство Рубенса как «типичное барокко», Пуссена как «типичный классицизм» и т. п. Диалектическим принципам чаще посвящают вводные декларации, нежели руководствуются ими на деле.

Впрочем, и к штампам следует относиться диалектически. В их оболочке содержится известная сила обобщения — содержится, а не действует, поскольку утрачена связь с живым процессом, породившим данную номенклатуру.

Подвергая теоретическому анализу проблематику композиции, автор предлагаемой книги стремился последовательно извлекать логическое из исторического. Прежде всего это коснулось самой категории «композиция», а затем было распространено на искусство обозначенного периода. Следует специаль-

но подчеркнуть, что автор был далек от намерения составить более или менее полный реестр композиционных форм западноевропейской живописи XVII столетия. Большой объем предварительной работы по классификации композиционных форм вообще остался за пределами этой книги; здесь же внимание сосредоточено не столько на формах, сколько на принципах их порождения. Подобная постановка проблемы обусловила привлечение весьма обширного философского, исторического и литературного материала; вместе с тем автор опирался на данные целого ряда научных дисциплин — культурологии, эстетики, поэтики, лингвистики, психологии. Богатый опыт, накопленный зарубежным искусствознанием, автор стремился использовать в позитивном смысле, что связано с извлечением ценного фактического материала и не затрагивает методологических основ, определенных автором изначально. Однако там, где это представлялось необходимым, расставлены соответствующие акценты. Круг анализируемых памятников живописи, напротив, значительно сужен, хотя произведения подвергнуты тщательному отбору. В этой связи хотелось бы поддержать мысль М. В. Алпатова о том, что «главные открытия ждут современного искусствоведа не столько на чердаках и в кладовых... сколько в музейных залах, где выставлены широкоизвестные, но до сих пор еще недооцененные шедевры»[11]. Действительно, живопись, адресованная прежде всего зрению, часто создает иллюзию быстрого понимания — видимое как бы исчерпывает смысл произведения. Шедевру литературы посвящают целые тома исследований. Мыслимо ли подобное отношение к картине? Разумеется, мыслимо, но обычно речь сводится к *описанию* изображенного в нескольких абзацах текста (плюс репродукция). Между тем один холст Веласкеса или Пуссена является «энциклопедией» искусства и требует не менее пристального внимания, нежели роман или поэма.

Теоретический анализ, предпринятый в данной работе, может быть плодотворным лишь постольку, поскольку объясняет взаимосвязь явлений искусства, то есть приводит к новому синтезу. Автор стремился быть верным духу диалектики, понимая теорию искусства не как сумму установленных правил, но как *логику художественного развития*.

В процессе работы над книгой автор пользовался дружеской поддержкой своих учителей и коллег. Прежде всего хочется выразить глубокую благодарность Г. Я. Длугачу, под творческим влиянием которого сформировался во многом замысел этой книги. Исключительно полезная критика со стороны И. Е. Даниловой и Ю. М. Лотмана помогла автору уточнить многие теоретические положения. Трудно переоценить роль постоянного творческого общения с М. М. Алленовым, Б. Ф. Головачевым, Ю. А. Гусевым, А. М. Даниэлем, А. П. Зайцевым, В. К. Кагарлицким, А. В. Степановым, И. А. Черновым.

Композиция как категория искусствознания

Представление о композиции как одной из основополагающих категорий искусствознания можно с уверенностью считать общепринятым, а соответствующий термин — общеупотребительным. Между тем само содержание понятия неоднозначно и, в принципе, не может быть однозначным, поскольку категории «столь же мало вечны, как и выражаемые ими отношения»[1]. Если значение слова «compositio» можно установить, обратившись к словарю, то для уяснения содержания категории «композиция» этого явно недостаточно.

Попытки подвергнуть анализу понятие композиции достаточно многочисленны, чтобы стать предметом самостоятельного обширного исследования. Мы ни в коей мере не претендуем на такой анализ. Попытаемся, однако, обозначить в самых общих чертах ситуацию, сложившуюся к настоящему моменту.

Сравнительно недавно вышла в свет капитальная работа Н. Н. Волкова «Композиция в живописи»[2]. Достаточно сопоставить ее с опубликованной более сорока лет назад одноименной книгой М. В. Алпатова[3], чтобы убедиться в том, насколько расширилась и углубилась проблематика теории композиции, — подчеркнем, не только в рамках отечественного искусствознания, ибо названные имена говорят сами за себя. Если Алпатов ограничивается раскрытием термина «композиция» в одном вводном абзаце (это вполне естественно в сравнительно небольшом историческом очерке), то Волков посвящает анализу понятия композиции целую главу. Резюмируем выводы автора.

Подвергая критическому анализу «некоторые типичные современные определения» композиции (В. А. Фаворский, К. Ф. Юон, Л. Ф. Жегин, Б. А. Успенский), автор выделяет ее «родовой признак» — *целостность*. На этой основе строится следующее определение: «В самом общем смысле композицией мож-

но было бы назвать состав и расположение частей целого, удовлетворяющее следующим условиям: 1) ни одна часть целого не может быть изъята или заменена без ущерба для целого; 2) части не могут меняться местами без ущерба для целого; 3) ни один новый элемент не может быть присоединен к целому без ущерба для целого»[4]. Далее, анализируя понятия структуры и конструкции (последняя понимается как тип структуры, где элементы связаны функционально), автор показывает, что связи, образующие композиционное целое, — это конструктивные и смысловые связи, причем функция первых — создавать и укреплять вторые [5]. В итоге рассуждений композиция определена как «замкнутая структура с фиксированными элементами, связанная единством смысла»[6].

Волков ограничивает свое исследование рамками типологического подхода, «типологией отдельных композиционных форм»[7], чему вполне удовлетворяет цитированная дефиниция. Автор настаивает на необходимости создания теории композиции как типологической дисциплины, взаимодействующей с историей живописи. В рамках такого подхода естественно оперировать композиционными формами как готовыми, ставшими, заимствуя эти последние из арсенала сложившихся художественных систем.

Указанный подход правомерно считать недостаточным, поскольку из поля зрения выпадает самое динамика композиционной формы, процесс ее становления. Здесь важно подчеркнуть следующие моменты.

Прежде всего нужно указать на то, что всякая композиционная форма *двуедина* по своему составу, образована сцеплением противоположных, противоборствующих компонентов. Она, как и включающая ее изобразительная система в целом, всегда содержит в себе нечто *данное*, преднайденное, заимствованное из суммы предшествующего коллективного художественного опыта, и нечто *новое*, найденное в результате индивидуального опыта, актуализирующее интенцию художника, школы, стиля. Именно благодаря этому композиционная форма реализует свою информационную функцию, или, по выражению Волкова, «функцию подачи смысла»[8]. Синтез традиционного и нетрадиционного в композиции оборачивается для зрителя единораздельностью известного и неизвестного. Напряжение, возникающее между этими полюсами художественного целого, есть напряжение поисков смысла.

Элементы нового постепенно накапливаются на периферии изобразительной системы, ядром которой является устоявшаяся, традиционная форма композиции. Поначалу они существуют и воспринимаются как более или менее случайные приемы, «деформирующие» композиционную норму. Но со временем вторжение этих периферийных элементов осуществляется во все возрастающем количестве, они вытесняют «ядерный компонент» изобразительной системы и образуют новое композиционное качество, *новую форму целостности*. Введенное импрессионистами решение картины как случайно выхваченного фрагмента жизни исключительно ясно показывает это внедрение внехудожественной действительности в святая святых искусства — композицию. Так, Дега говорит о своих обнаженных, что «это как будто подсмотрено через замочную скважину»[9]. Проходит время, и на основе этих, казалось бы случайных, решений складывается новый тип изобразительной целостности, который занимает свое место в классическом арсенале композиционных форм. Взятое как «фрагмент» становится формой целого. Интенция отдельного художественного направления переходит в общий потенциал изобразительного искусства [10].

На том же примере легко показать *«снятие»* (диалектическое отрицание) композиционной нормы. Сезанн, осуществлявший вместе с импрессионистами прямой контакт с живой природой, впоследствии мечтает вернуться к Пуссену, но не иначе как через природу — «оживить Пуссена на природе»[11]. Подвергнутая отрицанию «музейная» форма композиционной организации возрождается в новом качестве. Налицо попытка со-

хранить положительное содержание отрицаемой нормы.

Таким образом, понимая композицию как з а к о н, на котором зиждется все строение картины, который пронизывает все уровни организации изображения, обеспечивая его конструктивно-смысловую целостность и самотождественность при возможных его интерпретациях, следует помнить о *внутренней динамике* композиционной формы, хотя бы таковая и казалась самым стабильным компонентом художественного произведения.

Если сознательно упростить суть дела, предельно заостряя высказанную выше мысль, то живописная композиция предстанет как результат взаимодействия двух основных ориентаций: одна направлена на сохранение общеязыковых закономерностей изображения и тем самым на воспроизведение собственно «живописного рода», другая — на контакт с «внешним миром» и тем самым на актуализацию изобразительных средств, на обновление живописного языка [12]. Таким образом, речь пойдет о д и а л е к т и к е «у н и в е р с а л ь н о г о» и «а к т у а л ь н о г о».

Очевидная недостаточность данных, которыми мы располагаем, не позволяет в какой бы то ни было мере рассчитывать на построение строгой классификации изобразительных универсалий. Систематическое исследование проблемы требует целенаправленной коллективной работы ученых разного искусствоведческого профиля — подобно тому как это сделано, например, в лингвистике [13]. Попытаемся дать лишь предварительный набросок самых общих характеристик живописной композиции. Однако даже при таком ограничении задачи необходим критерий, на основе которого будет строиться описание, — в противном случае неизбежен методологический произвол.

Если квинтэссенцией того, что мы называем композицией, считать *целостность*, то речь должна идти об изобразительных средствах, необходимых и достаточных для создания таковой, то есть о средствах, обеспечивающих установление отношений *координации* и *субординации* элементов изображения. При этом важно помнить о том, что живопись пришла к специфической системности выражения не в сознании ее исследователей, а в реальном историческом процессе и само понятие композиции имеет *историческую обусловленность*.

Очень часто основным законом композиции называют *контраст*. «Роль контрастов в композиции универсальна, — пишет Е. А. Кибрик, — они имеют отношение ко всем элементам композиции, начиная с характера конструктивной идеи композиции и кончая значением контраста в построении сюжета» [14]. Развивая сходную мысль, Н. Н. Волков говорит о *контрасте* и *аналогии* как о «двух основных композиционных принципах, присущих любому отдельному композиционному фактору и выражающих коренную логику любого из них» [15]. Сказанное столь же неоспоримо, как и то, что «аналогия и контраст в образах искусства — это выражение диалектики бытия и познания» [16]. Однако степень обобщения проблемы здесь настолько высока, что вопрос, поставленный нами, оказывается поглощенным без остатка.

Не менее часто обращаются к понятию *симметрии*, трактуемой в современной науке как закон строения структурных объектов. На соответствующем языке можно дать следующее описание живописной композиции: «Ортогональные группы с вертикальными плоскостями симметрии будут определять... общую статичность композиции. С ортогональными осевыми группами будет связано циклическое движение, замкнутое в пространстве картины. Идею бесконечного движения вносят в художественную структуру проективные группы, определяющие линейную перспективу, и трансляционные ритмы, связанные с пространственными группами симметрии подобия. Специальные группы антисимметрии можно связать с распределением света и тени на уровне топологических соотношений эквивалентности между «бесформенными» пятнами. Подобным же образом обобщенные цветные группы определяют колористическую со-

гласованность топологически эквивалентных цветных пятен»[17]. Признавая известную принципиальность подобного описания, следует одновременно признать, что тотальная симметризация живописной композиции лишний раз свидетельствует о способности искусства отражать универсальные законы строения мира, но не проливает свет на *специфически живописную системность* выразительных средств[18].

Примеры приложения универсальных идей философии и естествознания к анализу проблем искусства — в частности к проблеме композиции — легко умножить. Приложения эти вполне правомерны, поскольку искусство действительно отражает диалектику бытия и познания, а следовательно, связано общими законами с философией, математикой, физикой и т. д. Соответственно возникает вопрос: не являются ли искомые универсалии живописи ассимиляцией этих общих законов? Очевидно, это так. Тогда возникает следующий вопрос: каковы специфические формы данной ассимиляции?

Мы полагаем, что этот вопрос может найти адекватное решение лишь на почве исторической практики изобразительного искусства, в обращении к процессу становления изобразительной системы.

С этой точки зрения основополагающей универсалией живописной композиции следует признать *регулярное поле изображения*[19]. Основополагающей в том смысле, что только с внедрением принципа регулярных границ изображение получило возможность «найти средства для конструирования новых, из эмпирической действительности с необходимостью не выводимых приемов композиционного и сюжетного развертывания»[20]. Восходя к семейству «пространств-медиаторов» (арка, врата, дверь, окно и т. п.), регулярное поле изображения претерпевает эволюцию, закономерный характер которой вскрыт семиотическими исследованиями. «Для искусствоведов особый интерес может представлять выявленная в общей семиотике закономерность превращения знаков-символов с четкой семантикой в знаки, несущие преимущественно синтаксическую функцию и постепенно превращающиеся в служебные элементы»[21]. Именно такой метаморфозой характеризуется историческое развитие поля изображения: в процессе автономизации изобразительного искусства регулярное поле превращается в формально-грамматическое средство, выполняющее две основные функции — *интегративную* и *предикативную*. Любой знак, помещаемый в пределы регулярного поля, с необходимостью втягивается в сеть отношений, опосредованных структурой поля и вследствие того лишенных произвольного характера. В этой связи можно говорить об интегративной функции регулярного поля. С другой стороны, пространственная неоднородность поля и обусловленная ею способность сообщать различную «энергию» знаку — в зависимости от места его вхождения в поле (центр / периферия, верх / низ, правое / левое) — позволяют говорить о предикативной функции[22]. Взаимодействие регулярного поля с входящими в него знаками[23] и представляет собой основную форму пространственного синтеза в картине, *основной композиционный акт* — акт создания выразительно-смыслового целого. Таким образом, регулярное поле изображения есть действительное основание живописи как языка sui generis[24].

Апалогия изображения с естественным языком, проходящая сквозь наши рассуждения, делает тем более впечатляющей обратную аналогию. «Один грамматист конца XVIII века, сравнивая язык с картиной, определил существительные как формы, прилагательные как цвета, а *глагол как сам холст* [выделено нами. — *С. Д.*], на котором они появляются. Этот незримый холст, совершенно скрытый за блеском и рисунком слов, дает языку пространство для выражения его живописи»[25].

С принципом регулярности изобразительного поля непосредственно связана универсальная роль *вертикали* и *горизонтали*. Выражая гравитационную структуру изображения, эти линии со-

ставляют элементарную систему отсчета, относительно которой ориентированы все прочие изобразительные компоненты. «Отвесная линия, определяющая вертикальность рисунка вместе со своей партнершей, горизонталью, служит как бы компасом для художника», — писал Матисс [26]. Обобщая сказанное, следует признать универсальным *принцип прямого угла*, который Ле Корбюзье очень выразительно назвал «интегралом сил, поддерживающих мир в равновесии» [27]. Этот принцип объясняет явное предпочтение, отдаваемое прямоугольному формату, хотя организация изображения в круге или овале также подчинена ортогональной системе отсчета [28].

Посредством регулярного поля живопись ассимилирует *принцип симметрии*, тенденция к реализации которого должна быть признана универсальной, хотя способы реализации могут значительно отличаться друг от друга. Следует говорить именно о тенденции, поскольку «во всех случаях симметрия соблюдается не с математической точностью, а с той или иной степенью приближения» [29]. Связывая компоненты изображения симметрическими отношениями, художник создает геометрически закономерную основу, закономерные отступления от которой приводят к сложению *ритмического строя* композиции. Симметрия и ритм диалектически взаимосвязаны в композиционной структуре. «Ритм предполагает метрическую основу. Ритмический рисунок, ритмическое движение воспринимаются на фоне равномерного ряда групп с правильно, равномерно расставленными акцентами» [30]. Таким образом, точнее было бы говорить об универсальности взаимоотношения *«симметрия — ритм»*.

Перспектива — в широком понимании этого слова, то есть как принцип моделирования пространства в трех измерениях, — также входит в ряд композиционных универсалий. Это неполная, или статистическая, универсалия, хотя вплоть до начала нынешнего столетия перспективный принцип сохранял абсолютное значение в рамках станковой живописи [31].

То же самое можно сказать о *светотени* как факторе композиции: лишь модернизм упраздняет общезначимый характер последнего, сохраняя его в качестве частного композиционного средства.

Обращаясь, наконец, к *цвету* как фактору композиции, необходимо указать на универсальную роль *цветового контраста*. Не случайно именно принцип контраста служит основанием для построения точных моделей цветовой композиции [32].

В процессе самоопределения живописи употребление названных средств приобрело совершенно естественный характер, став достоянием сознания целого профессионального коллектива, и явилось основой сплочения всего «живописного рода». Иными словами, эти средства именно в силу своей универсальности подвергались неизбежной формализации [33].

Данный процесс совершается периодически, и живопись переживала его не однажды. По крайней мере, это можно наблюдать в античном изобразительном искусстве вместе с закономерным сложением критериев формально-эстетического порядка. Последнее, кстати, лишний раз подчеркивает фундаментальное значение античной традиции для европейского искусства.

По указанным причинам к исследованию изобразительных универсалий оказались более всего применимы методы точного анализа с опорой на «безличный» язык математики и, несколько позднее, на объективные данные психологии [34].

В этом отношении очень показательно итоговое положение известной работы Л. Ф. Жегина: «Композиционные системы, подчиняясь законам психологии зрения и геометрическим закономерностям, возникали помимо сознательной воли художников и помимо эстетических требований Академий... в смысле композиционных форм никогда не было осознанной традиции» [35]. Между тем само различие композиционных систем — часто в пределах одного исторического периода — доказывает, что упомянутые законы не являются неизмен-

ными сущностями и что композиционные системы (не говоря уже о конкретных композициях) формировались не только на основе этих законов, но и под знаком конкретных требований времени, противоборства различных художественных традиций, в зависимости от различия стилистических, жанровых и сюжетных ориентаций и т. п. Более того, живопись сама творила законы восприятия — творила, преобразовывала, нарушала и вновь творила.

Рассмотрение композиции только в аспекте универсальном даст, разумеется, чисто формальный результат, ибо предполагает абстрактных носителей соответствующего знания или вообще исключает таковых [36]. Изъятая из системы художественной коммуникации, композиционная форма выступает в лучшем случае как оптико-геометрический «прообраз» живописного произведения, но и в этом случае реально присущая ей диалектика сводится на нет. Иными словами, необходимо учитывать весь комплекс отношений: *«кто — что — как — для кого»*.

До сих пор речь шла лишь о композиционном потенциале живописи. Теперь обратимся к формам его актуализации, то есть рассмотрим живописную композицию как структуру, реализующую определенное *задание* и ориентированную на определенный *тип восприятия*. Тем самым будет осуществлен переход к непосредственному анализу проблемы в границах интересующего нас исторического периода.

От средних веков к Новому времени: понятие композиции

В эпоху средневековья изображение в целом истолковывалось как посредник на пути per visibilia ad invisibilia (от зримого к незримому). Икона, рельеф, витраж всегда связаны с *границей* в той или иной ее выраженности — стеной храма, порталом, оконными проемами, алтарной преградой. По сути дела, изображение всегда есть персонификация «проема-в-преграде», есть персонифицированный «проем» из мира тварного, чувственного в мир небесный, трансцендентный. В этой связи исключительно интересным представляется сопоставление семантики *триумфальной арки*, *ворот*, *дверей*, *иконостаса* и *изображения* у О. М. Фрейденберг: «Победа солнца... совпадает со въездом через небесно-загробные ворота — триумфальную арку. Эта арка представляет собой высокую стену, разделяющую мир мрака и смерти от мира небесного света; в ней три двери — одна средняя, высокая, и две боковые, пониже; вверху этой стены находится свод как изображение небосклона. Царь-победитель въезжает сквозь средние двери, потому что они олицетворяют выход солнца, зарю, ворота неба. Это победное шествие и выход божества мы можем увидеть не только на улице, но и в храме; жилище мрака, святая святых, с тремя такими же точно дверями, — и из них выходит представитель бога в светлых сияющих одеждах... Но не только двери и ворота означают загробно-небесный горизонт: как всякая межа и предел, носителями той же семантики оказываются и порог дверей, и дверные косяки, и дверные перекладины... «Открытие дверей», «поднятие дверного верха» означает появление, прибытие небесного божества; «снять ворота», как и «разобрать стену», значит — раскрыть горизонт для триумфально шествующего бога-света. Отсюда — само это световое и воскресающее из смерти божество персонифици-

руется в виде дверей, его изображение, в свою очередь, помещается как повторение над царскими дверями в храме, над входной дверью, над передним крыльцом или дверями сеней, и само изображение заменяет иконостас»[1]. Не менее показательна настойчиво проводимая П. А. Флоренским аналогия между *иконой* и *окном:* «Образно говоря, храм без вещественного иконостаса отделен от алтаря глухой стеной; иконостас же пробивает в ней окна, и тогда через их стекла мы видим, по крайней мере можем видеть, происходящее за ними... Уничтожить иконы — это значит замуравить окна...»; и далее о медиативной функции изображения: «Так, неопытному ученику надо инъецировать кровеносные сосуды краской, чтобы впервой обратить его внимание на их пути и направления; так, приступающему к геометрии приходится чувственно выделять толщиною и видом штриха, даже цветом, линии и поверхности, на которых лежит тяжесть аргументаций...» («Иконостас»)[2]. Число подобных примеров легко умножить. Два устойчивых признака организации средневекового изображения — *параллельность* и *концентричность* — суть орудия медиации[3]. Изображение представляет собой как бы *многократно репродуцированную раму*: от нескольких слоев архитектурного обрамления — через поля (клейма в житийной иконе), через изображение архитектурного обрамления, через обрамляющие фигуры предстоящих («свидетелей») — к сакральному центру, который, в свою очередь, является последним «проемом», выводящим в запредельный мир, «к высшим красотам генетического и перманентного», как выразился Ю. А. Олсуфьев[4]. В этом смысле икона может быть истолкована не как собственно изображение, но как потенция изображения[5]. Данное определение с некоторыми оговорками правомерно распространить на все типы средневекового изображения, в том числе и антисакрального[6].

Таким образом, в эпоху средневековья *медиативная функция* — едва ли не доминирующая в изобразительности, а *принцип повтора* — руководящий принцип организации изображения. И совершенно закономерно, что композиция в иконописной терминологии именовалась *переводом*[7].

«Средневековый художник был внутренне настроен на повторение; даже отступая от образца, он считал, что воспроизводит его, и если воспроизведение было не столь точным, как ему хотелось, склонен был усматривать в этом не достоинство, а недостаток, несовершенное повторение, а не новшество. «Не люблю ничего своего» — эти слова Иоанна Дамаскина могли бы служить девизом средневекового иконописца»[8].

В романе «Собор Парижской богоматери» Виктор Гюго очень хорошо показал распад средневековой «империи зодчества», в результате которого отдельные «провинции», в том числе и живопись, становятся на путь автономного развития: «...они освобождаются, разбивают ярмо зодчего и устремляются каждое в свою сторону. Каждое из них от этого расторжения связи выигрывает. Самостоятельность содействует росту. Резьба становится ваянием, роспись — живописью, литургия — музыкой»[9]. Выделяясь из архитектурного ансамбля, изображение само становится ансамблем, то есть организуется по образу и подобию того пространственного мира, из которого выделяется. Естественным следствием этого процесса является утрата медиативной функцией своей доминирующей роли. Расподобление сакрального и мирского осуществляется *внутри* самого изображения. Если икона не нуждалась в раме, будучи сама по себе «рамой» (это не менее очевидно в случае витража), то ренессансная композиция с необходимостью порождает таковую. «В эпоху поздней готики и раннего Ренессанса, — пишет Б. Р. Виппер, — рама выступает как архитектурное построение, связанное с архитектурой церкви и продолжающееся в архитектуре картины. Обыкновенная же, не архитектурная рама, состоящая из реек, бортов и профилей, появляется с середины XV века»[10]. Эволюция рамы тесно связана с эволюцией живописи в це-

лом. Возвышенно-героический дух ренессансной живописи во многом объясняется тем, что по-новому воспринимаемый и изображаемый мир обыгран в ситуациях, или вставлен в «рамы», еще не утратившие сакральный смысл [11]. Но постепенно священный смысл ритуала как бы остывает и кристаллизуется в раме, которую Виппер назвал «обыкновенной»; из ряда семантических универсалий рама переходит в формальный ряд, сигнализируя о сложении *специфического синтаксиса живописи* [12].

«Сквозная» медиативность, присущая средневековому изображению, утрачена в картине Ренессанса: она представляет сколь угодно глубокий, но не бесконечный мир (ср. особое пристрастие ренессансных мастеров к зеркалу). Изображение стремится стать иллюзорно-действительным образом. Медиативные же компоненты группируются на его периферии: это вещественно выраженная рама [13], дублирующие ее в изображении элементы архитектуры, фигуры «зазывал» или «зрителей на сцене». Возможность театральных аналогий так же очевидна, как и характерна [14].

Установка на воспроизведение сменяется принципиально новой установкой. «Воспроизведению противопоставляют теперь сочинение, выдумывание, изобретение, то есть акт свободной художнической воли. И для этого момента в процессе создания живописного произведения, момента, который осознавался как принципиально новый и важный, было найдено понятие, придуман термин — *композиция* (componimente)» [15].

Если «идеальный зритель» средневекового изображения есть homo liturgus, то по отношению к ренессансной картине им является зритель как таковой — человек *созерцающий*, причем он созерцает не принципиально внеположный мир, но преображенный *свой* мир и преображенного *себя* в этом мире. «Смотрите! Но куда? Смотрите вперед, на то, что находится перед вами. Действие, которое в средневековом театре и в средневековой живописи развивалось наверху, в небесах, или внизу, в преисподней, было перенесено в средний ярус, на уровень глаз зрителя. Смотрите! Не на то, что над вами, и не на то, что под вами, а на то, что перед вами!» [16]

Наконец, в картине появляется герой, отождествляемый с самим творящим субъектом. (Здесь, по-видимому, полезно упомянуть о бурном развитии автопортрета в эпоху Ренессанса). Так закладывается основа для *рефлексии индивидуума* в пределах живописи и посредством живописи.

Именно мастера Ренессанса сознательно утверждают автономию живописи, именно они систематизируют живописные средства и превращают картину в самостоятельный *организм*. «...Леонардо уже нашел форму композиционного синтеза,— писал А. Эфрос.— Впервые в истории живописи он сделал картину организмом. Это не просто окно в мир, не кусок открывшейся жизни, не нагромождение планов, фигур и предметов... Это — микрокосм, малый мир, подобный реальности мира большого. У него свое пространство, своя объемность, своя атмосфера, свои существа, живущие полной жизнью, но жизнью иного качества, чем скопированные, отраженные люди и предметы натуралистического искусства. Леонардо был первым создателем «картины» в том смысле, как ее позднее понимало классическое искусство Европы» [17].

Грандиозные художественные концепции XVII столетия правомерно считать вершиной *самосознания* живописи. Идеи *синтеза* и *порядка*, будучи положены в основу изобразительного творчества, порождают картину, которая сложностью структуры и идеологической насыщенностью как бы воспроизводит художественно-смысловой космос храма. Живопись определяется как «изображение духовных понятий... воплощенных в телесных фигурах» (Пуссен) [18]. Художник стремится во всей полноте воспроизвести содержание человеческого духа; «идеальный зритель» мыслится как *философ*. Самое форма художественного отражения действительности, способ репрезентации идеи являются объектом представления в живописи этой эпохи. Картина становится как бы

удвоенным представлением, отображая внеположный мир и вместе с тем свой внутренний мир, сам процесс живописного творчества. В этом смысле хрестоматийным примером служат знаменитые «Менины» Веласкеса — композиция, которую называют «картиной создания картины». «Возможно, — пишет М. Фуко, — эта картина Веласкеса является как бы изображением классического изображения, а вместе с тем и определением того пространства, которое оно открывает. Действительно, оно здесь стремится представить себя во всех своих элементах, вместе со своими образами, взглядами, которым оно предстает, лицами, которые оно делает видимыми, жестами, которые его порождают»[19]. Нельзя не принять во внимание ту искусную и глубоко содержательную игру медиаторами (дверь, окно, зеркало, изображение и, наконец, сами герои как посредники), в финале которой у Веласкеса возникает образ *Живописи как таковой*. Живопись предстает здесь полноправным героем изображения и являет себя вместе со своей *родословной* и своей *грамматикой*.

В том же смысле можно было бы говорить о Рембрандте, Пуссене, Рубенсе и многих других мастерах XVII в.

Здесь встает вопрос об изменении семиотического статуса живописи в историческом процессе. Если средневековую живопись интерпретировать как «язык»[20], то следует сделать необходимое уточнение: это «язык», не обладающий профессиональной автономией. «Различные сферы человеческой деятельности в эту эпоху, — подчеркивает А. Я. Гуревич, — не имеют собственного «профессионального языка» — в том смысле, в каком существуют языки хозяйственной жизни, политики, искусства, религии, философии, науки или права в современном обществе... Все профессиональные, отраслевые «языки» постоянно переходят один в другой и значимы постольку, поскольку имеют смысл не только в пределах данного специализированного рода деятельности, но и за этими пределами. Собственно говоря, есть только один язык, одна всеобъемлющая знаковая система, всякий раз особым образом расшифровываемая в зависимости от той сферы человеческой деятельности, к которой она применяется. Не связано ли с этим универсальное господство латыни в средневековой Европе?»[21]

В результате великого переворота, произведенного искусством Ренессанса, живопись осознается как язык sui generis, утверждает семиотическую автономию изображения. Чрезвычайно характерно, что именно в эту эпоху совершается процесс вытеснения слова на периферию изображения.

Чтобы яснее понять смысл художественной революции Ренессанса, уместно вспомнить известное рассуждение Маркса: «Предмет искусства — то же самое происходит со всяким другим продуктом — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство создает поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета»[22]. Определяясь в качестве суверенной области духовного производства, живопись активно формирует коллектив носителей особого языкового сознания, то есть производит «субъект» для своего «предмета». Начинает образовываться институт обслуживания искусства, организуется новая иерархия служителей — знатоков, собирателей, историков, искусствоведов, философов и т. п. Изображение становится сакрализованным ядром нового ритуала, божествам живописи воздвигают новые храмы, и архитектура выступает посредником своего собственного детища[23].

Специфические особенности живописи «века гениев» (как иногда называют XVII столетие), обретенные ею пластические и духовные ценности, ее самоуглубленность, рефлексивный характер — все это мыслимо лишь на основе фундаментальных преобразований Ренессанса.

Предложенный выше схематический очерк процесса автономизации живописи позволяет сделать ряд конкретных выводов относительно рассматриваемой проблемы.

Прежде всего, теория композиции не может ограничиться собственно изобразительным материалом. Так, применение понятия «композиция» к средневековому изображению встречает известное сопротивление материала и зачастую осуществляется не вполне корректно. По сути дела, иконописное произведение, например, не является живописной композицией в собственном смысле слова, но выступает в качестве проводника, посредника концепции, или, если угодно, «композиции», обладающей универсальным характером. Простота, ясность, лаконизм иконописного языка, присущая ему «прозрачность для значения» обусловлены не столько причинами художественно-эстетического свойства, сколько способом социально-культурного функционирования изображения, о чем уже говорилось выше. Если же говорить о композиции иконы, то это «предпайденная» композиция: интегрирующий центр, каким бы парадоксом это ни казалось, лежит вне пределов самого изображения. Действительно, в иконе с замечательной ясностью представлен «словарь» изобразительных универсалий, что в новейшее время неоднократно давало повод обращаться к иконописи как первооснове изобразительности, но истолкование иконы в духе Матисса есть очевидная модернизация.

Проблема *композиции как таковой* встает перед живописью тогда, когда художник из анонимного посредника превращается в суверенного деятеля, призванного самым активным образом включиться в формирование универсума культуры — осмыслять, изобретать, конструировать, сочинять, порождать.

По отношению к ренессансной и постренессансной картине понятие «композиция» выступает как вполне адекватное. Но и здесь неизбежен выход за пределы собственно изобразительного материала, поскольку типология композиционных форм оборачивается проблемой «художник — зритель» (не говоря о ряде сопутствующих вопросов). Причем, чем дальше мы от истоков станковой картины, тем большее значение приобретает сознательная воля художника и потребность зрителя — в противоположность цитированному утверждению Л. Ф. Жегина[24]. Уже в ренессансной картине композиция является *сознательно, целенаправленно* построенным диалогом «соблюдения» и «нарушения» традиции, диалогом, где спорят и приходят к согласию «универсальное» и «актуальное». По мере того как коллективные традиции уступают место индивидуальным, этот диалог все более усложняется, а контролирующая сила творческого сознания становится более ощутимой. Параллельно происходит дифференциация стилевых течений, сюжетов и жанров, дифференцируется зрительский коллектив. В творчестве отдельного мастера сопрягается множество традиций и смыслов, изображение становится многомерной моделью мира. Соответственно можно говорить о *композиционной системе отдельного произведения.*

Несколько уточняя наше исходное положение, следует заметить, что в отдельном конкретном произведении «универсальное» и «актуальное» не встречаются лицом к лицу; их диалог всегда опосредован *традицией*, которая в данный момент истории является представителем «универсального», то есть утвердившейся формой предъявления общих законов искусства. Таким образом, интересующее нас отношение приобретает вид триады: «универсальное — традиционное — актуальное». Повторим, однако, что на сравнительно небольшом отрезке истории искусства могут сталкиваться различные традиции, и эта борьба получает отражение в композиционных формах. Иными словами, композиция может становиться и действительно становится *формой полемики.*

Историк средневекового искусства мог бы упрекнуть нас в том, что в предложенном очерке икона незаслуженно лишена многого, чем наделена картина. Разумеется, сравнивая судьбы изображения в различных культурно-исторических системах, мы намеренно акцентировали принципиальное их отличие. О какой-либо недооценке художественно-пластических ценностей средневеко-

вого искусства здесь не может быть и речи. Мы вполне разделяем традиционную точку зрения, согласно которой икона выступает структурно-смысловым прототипом станковой композиции. Однако на принципиальных различиях следует настаивать. Если икона (миниатюра, витраж) лишь условно может быть выделена в качестве самостоятельного текста, на деле являясь звеном неделимого контекста средневековой культуры, то картина действительно стремится стать текстом, вобрать в себя культурный контекст, приобрести известную независимость, а в пределе — конечно, недостижимом — утвердиться как causa sui.

Кроме того, хотелось бы особо подчеркнуть бесперспективный характер искусствоведческих штудий, в которых категория композиции используется так, как если бы она была создана однажды и на вечные времена, ничуть не изменяла свое содержание в историческом процессе и вообще существует лишь для удобства неподвижного мышления.

Все сказанное — только приближение к композиционной диалектике отдельного произведения. «Очень важная задача теории искусства, — справедливо подчеркивает Н. И. Волков, — состояла бы в том, чтобы показать, как связаны между собой в единой структуре отдельного произведения все его формы»[25].

Мы постараемся приблизиться к решению этой задачи, но не посредством имманентного анализа произведений, а в процессе исследования того, как живопись XVII столетия соучаствовала в постановке ключевых проблем времени и какие формы художественно-смысловой целостности порождает это движение.

Идея Синтеза

Многие исследователи склонны полагать, что идея Синтеза в высшей степени присуща именно эпохе барокко. На первый взгляд это кажется очевидным. Абсолютизм, выступивший, по выражению Маркса, «как цивилизующий центр, как объединяющее начало общества»[1], всеобъемлющий синтез научно-философской мысли в системах Декарта, Спинозы, Лейбница, синтез искусств, осуществляемый в рамках господствующих художественных направлений, — лучшие аргументы в пользу подобной точки зрения.

Очень рельефно эта позиция проступает в исторических соотнесениях. В статье, красноречиво озаглавленной «Синтез искусств в эпоху барокко», М. В. Алпатов подчеркивает: «Научное и художественное мышление Возрождения предпочитало исходить из частного, индивидуального, единичного. Наоборот, барокко тяготеет к целостной системе»[2].

Действительно, есть большой соблазн рассматривать Ренессанс как эпоху великих *экспериментов*, как период накопления грандиозного опыта, который в XVII столетии подвергается столь же грандиозным *обобщениям*. Но мысль тут же наталкивается на противоречие.

«Нужно учитывать, — пишет Е. И. Ротенберг, — что в эпоху Возрождения духовная культура выступала еще во всей своей целостности, в особой слитности многих форм... Искусство и наука в ту пору как бы дополняли друг друга: у ренессансных ученых эмпирические наблюдения и логические выводы совмещались с художественно-образной подосновой многих их догадок; в свою очередь, художники того времени видели в фактах и выводах науки необходимую базу для своего искусства... Все это находилось в соответствии с одной важной тенденцией ренессансной эпохи: человеческая мысль (так же как и созидательная энергия художника) на этом раннем этапе своей эмансипации стремилась к всеохватывающим пред-

ставлениям, к созданию синтетической картины мира, компенсируя пробелы в своих знаниях о нем обостренной интуицией»[3].

А XVII век? «Семнадцатый век не утрачивает тенденции к синтезу в своих общих научных концепциях и в различных областях художественной деятельности, но сравнительно с Возрождением теперь все-таки гораздо сильнее выражена тенденция противоположного порядка — расчленение всей сферы духовной культуры на ряд отдельных разделов, каждый из которых подвергается более углубленной и дифференцированной разработке»[4].

В самом деле, наши представления об эпохе Возрождения неразрывно связаны с образом «синтетической» личности, способной соединить в себе архитектора, скульптора, живописца, поэта, музыканта, инженера, ученого-естествоиспытателя... Но почему Пуссен, с глубочайшим почтением относившийся к своим предшественникам, столь резко и определенно судит об известном трактате Леонардо да Винчи: «То, что есть хорошего в этой книге, можно изложить большими буквами на одном листке бумаги»[5]? Нельзя не видеть, что суждение французского мастера буквально пронизано пафосом синтеза.

Как нам представляется, дело не в том, чтобы взвешиванием аргументов определить, какая эпоха «синтетичнее». (Здесь предостережения Ф. Бэкона — прежде всего о так называемых идолах Площади — в полной мере сохраняют свое значение). Идея Синтеза есть краеугольный камень в здании Культуры, она имманентна процессу культурного развития и в данном смысле равно присуща различным эпохам. Однако Ренессанс актуализирует эту идею в иных формах, нежели эпоха барокко. Следовательно, проблема состоит в различении исторически конкретных форм синтеза.

Последнее точно зафиксировал Г. Вельфлин в одной из своих знаменитых оппозиций: «Развитие от множественности к единству. В системе классической [то есть ренессансной. — *С. Д.*] слаженности отдельные части, как бы прочно они ни были связаны с целым, все же всегда обладают какою-то самостоятельностью. Это не беспомощная самостоятельность примитивного искусства: отдельная часть обусловлена целым и все же не перестает быть самою собой. Все это требует от зрителя артикулирования, последовательного обозрения отдельных частей, которое является операцией весьма отличной от восприятия, направленного на целое, как его применял и требовал XVII век. В обоих стилях мы имеем дело с единством... но в одном случае единство достигается гармонией свободных частей, а в другом — соотнесением элементов к о д н о м у мотиву или подчинением второстепенных элементов элементу безусловно руководящему»[6]. Можно сказать, что принцип *субординации* возобладал над принципом *координации*[7].

Историческая метаморфоза универсальной идеи, изменение формы синтеза, говоря словами Вельфлина, «знаменует собой не прогресс и не упадок, но *другую ориентацию к миру* [курсив наш. — *С. Д.*]»[8].

Когда Пуссен критикует Леонардо, он не затрагивает существа идей своего великого предшественника, прославлявшего живопись как науку, как философию и математику; здесь их позиции тождественны. «Свет познания, получаемый в учении, рассеянный здесь и там, в различных людях, местах и временах, только в своем целом приводит к искусству» — это афоризм французского мастера[9], но его с успехом можно было бы приписать Леонардо. Критика Пуссена связана с неприемлемым для него (и для его эпохи) *способом актуализации идеи*, с формой ее выражения.

Бесконечное экспериментаторство, дух лаборатории, царящий в творчестве Леонардо, незаконченность его картин и проектов, его остроаналитические рисунки с любовной обработкой деталей, частей, членов, завитков волос, изгибов ткани и т. д. — все это черты, принципиально характерные для творческого стиля ренессансной эпохи. Когда Леонардо с поэтическим воодушевлением

передает разнообразие движений воды и, не переводя дыхания, называет 64 термина («Risaltatione, circulatione, revolutione, revoltamento, ragiramento, risaltamento...» и т. д.)[10], для эпохи Пуссена это лишь свидетельство неэкономного мышления и явно избыточного языка. Между тем и здесь действует принцип «гармонии свободных частей», реализующийся в своеобразном словесном синтезе, в звуковой картине водной стихии. Пуссену же (и его эпохе) тут явно не хватало бы «формулы», обобщающей эмпирический материал[11].

За частным разногласием мастеров скрыто разногласие исторических структур, которому в современной науке соответствует представление о смене «парадигм» или «эпистем»[12].

Характеризуя ренессансную «эпистему» как мир тождества слов и вещей, как конфигурацию знания беспредельного и избыточного, М. Фуко пишет: «Сходство никогда не остается устойчивым в самом себе; оно фиксировано лишь постольку, поскольку оно отсылает к другому подобию, которое, в свою очередь, взывает к новым, так что каждое сходство значимо лишь благодаря аккумуляции всех других, и весь мир нужно обследовать для того, чтобы самая поверхностная из аналогий была оправдана и выявлена, наконец, как достоверная. Таким образом, это — знание, которое может и должно возникнуть из бесконечного нагромождения утверждений, влекущихся друг за другом. Поэтому такое знание, начиная с самых основ, будет зыбким. Простое сложение — единственно возможная форма связи элементов знания. Отсюда эти бесконечные реестры, отсюда их однообразие»[13]. В этой конфигурации знания, очерченной слишком резко, но принципиально, нетрудно усмотреть то, что в самой сущности определило пуссеновскую критику Леонардо.

XVII век восходит к новой, более сложной форме синтеза. Рассмотрим некоторые моменты этого процесса.

Фейерверк открытий озарил эпоху и совершенно изменил картину мира. В ходе исследований Галилея, Кеплера, Торричелли, Гарвея, Декарта, Мальпиги, Гука, Сваммердама, Левенгука, Паскаля, Гюйгенса, Ньютона совершалась перманентная революция естественно-научной мысли, гигантскую амплитуду которой как бы обозначили телескоп и микроскоп. Идея единства физического мира оказалась связанной с идеей единства биологических форм. Наука твердо встала на почву эксперимента и математических расчетов.

Роль математики здесь трудно переоценить. Галилей, Торричелли, Кеплер, Кавальери, Декарт, отец и сын Паскали, Роберваль, Дезарг, Ферма, Гюйгенс, де Витт, Валлис, Ньютон, Лейбниц — лучшие интеллектуальные силы направили сюда свою энергию, и эффект был таков, что за одно это столетие математика обогатилась более, чем за все предыдущие века новой эры. Создается универсальный язык, на базе которого осуществляется синтез естественно-научных достижений. Широкое развитие получает идея «всеобщей математики» (Mathesis universalis), оказавшая сильнейшее влияние на философскую мысль.

Первенство принадлежит Декарту, посредством этой идеи породнившему философию с естествознанием. Подобным же образом Спиноза развивает метод, называемый геометрическим, и создает абстрактно-философскую модель мира, представленного в его концепции как «один индивидуум». В том же направлении движется мысль Лейбница, выдвинувшего проект «Scientia generalis» — «всеобщей науки», основу которого составляет идея универсалькой формализации мышления. У одного из создателей дифференциального и интегрального исчисления понятия анализа и синтеза рассматриваются в неразрывном единстве. «...Апалиа, — утверждает Лейбниц в „Новых опытах о человеческом разуме“, — пользуется определениями и разными взаимными предложениями, дающими возможность произвести обращение и найти синтетические доказательства»[14].

Одной из характерных черт XVII столетия выступает тенденция к коллективному решению научных проблем — тенденция, выразившаяся в создании науч-

ных сообществ нового типа. Инициатором этого движения явилась Италия, где еще во второй половине XVI в. были учреждены академии (Флоренция и Неаполь). В 1603 г. основана «Академия рысьеглазых» в Риме, а полвека спустя — «Флорентийская академия опыта» (1657). Во второй половине XVII столетия эта инициатива переходит к Лондонскому королевскому обществу (1662) и Академии наук в Париже (1666), которые «с самого момента своего возникновения стали космополитическими научными центрами, центрами «тяготения» и объединения всей ученой Европы»[15]. Аналогичную функцию выполняли и «неформальные» объединения ученых — например, кружок Мерсенна в Париже (30—40-е гг.). Существенно также и то, что в XVII в. возникает новая форма обмена научной информацией — научная периодика. Лондонское королевское общество с 1665 г. издает периодический журнал «Философские труды» («Philosophical Transactions»), в том же году начинает выходить «Журнал ученых» («Journal des Savants») в Париже, а в 1682 г. появляется первый номер лейпцигских «Ученых записок» («Acta Eruditorum»).

Таким образом, и в характере социального функционирования науки явно сказывается тенденция к сплочению, к объединению, к синтезу.

Чем более дифференцированным и углубленным становится знание о мире, тем более активно и разнообразно проявляет себя идея Синтеза — такова диалектика развития культуры.

Явления, подобные отмеченным выше, характерны и для сферы искусства. И здесь инициатором академического движения выступила Италия: с 1585 г. в Болонье развертывает свою деятельность знаменитая «Академия вступивших на правильный путь», организованная братьями Карраччи. Вообще в первой половине XVII в. Италия выступает как своего рода интернациональная академия и служит местом паломничества художников всего мира. В особенности это касается Рима. «Вероятно, ничто не дает столь наглядного представления о внутреннем единстве общего художественного процесса в 17 веке при всей его необыкновенной разветвленности, — справедливо подчеркивает Е. И. Ротенберг, — как роль Рима для искусства этой эпохи. Рим в ту пору был важнейшим центром Италии и одновременно главным художественным центром Европы. Можно утверждать, что в истории искусства прошлых эпох мы вряд ли найдем такой центр, который по широкому международному значению для своего времени мог бы составить аналогию Риму 17 столетия»[16].

И опять-таки во второй половине века эта инициатива переходит к северной Европе, точнее, к Франции.

Характеризуя «официальные» концепции барочного искусства, В. Н. Лазарев пишет, что «они сложились в стенах многочисленных академий, как грибы выраставших в эпоху абсолютизма,— в тех академиях, которые были призваны стать законодателями «большого стиля», хранителями великих «идеалистических» традиций прошлого, цитаделями академизма, крепостями против надвигающейся стихии «низкого» бюргерского натурализма»[17]. Совершенно очевидно, что в области искусства, как и в сфере науки, синтезирующие тенденции XVII столетия имели прочную социальную основу.

Именно с академическим движением в искусстве XVII в. связана очень спорная и глубоко существенная проблема *«сознательного эклектизма»*, анализу которой следует уделить особое внимание.

Процесс самоопределения искусств, накопление ими известного исторического опыта, известной суммы традиций (коллективных и индивидуальных), разветвление родословной каждого искусства — все это неизбежно порождает вопрос о выборе художественной ориентации, о формах «усвоения прекрасного», причем в кризисные для культуры периоды этот вопрос приобретает особую актуальность.

Впервые в истории европейской живописи данная проблема со всей остротой заявила о себе в творчестве представителей болонского академизма, одному

из которых приписали сонет, ставший хрестоматийно известным:

Кто стремится и хочет стать хорошим
живописцем,
Тот пусть вооружится рисунком Рима,
Движением и светотенью венецианцев
И ломбардской сдержанностью колорита.
Манеру мощную возьмет от Микеланджело,
От Тициана — передачу натуры,
Чистоту и величие Корреджиева стиля
И строгую уравновешенность Рафаэля.
От Тибальди — достоинства и основу,
От Приматиччо — ученость компоновки
И немного грации Пармиджанино...[18]

Дело даже не в том, является ли сонет подлинным произведением Агостино Карраччи[19]. Уже само слово «эклектизм», утратившее связь с первоначальным греческим значением, пугает искусствоведов, и в противовес тезису о «сознательном эклектизме» выдвигаются положения об «органическом соединении», «творческом освоении» и т. п. Верно, что противоречия нуждаются в заострении, однако этого мало. Принципиально важно показать взаимопроникновение противоположностей, исследовать, как *одно* переходит в *другое*, становится другим[20].

Мы убеждены, что на уровне общих рассуждений решение этой задачи неосуществимо. Нужен конкретный и в то же время характерный пример, который сфокусировал бы в себе различные аспекты затронутой проблематики. Таким примером может послужить творчество Пуссена в ранний период его развития.

* * *

Имеющиеся в распоряжении современного исследователя произведения Пуссена и биографические источники[21] вместе с известной совокупностью пуссеноведческих штудий позволяют достаточно ясно представить процесс становления художественной системы французского мастера.

Оценивая свой творческий путь, Пуссен свидетельствовал, что «ничем не пренебрег» в годы исканий. Действительно, при доминирующей ориентации на античность, искусство Пуссена сплавляет элементы самых различных влияний.

В начале пути — это воздействие второй школы Фонтенбло (Дюбуа, Дюбрейль, Фремине), отражение которого можно видеть в двух «Битвах», принадлежащих отечественным собраниям[22], а также в исполненных несколько позднее картинах «тассовского цикла». Гравюры Маркантонио Раймонди служат для Пуссена источником знакомства с наследием Рафаэля, искусство которого сам художник сравнит впоследствии с молоком матери.

Большую роль в формировании Пуссена сыграл математик Куртуа. Именно ему как хранителю художественных коллекций Люксембургского дворца Пуссен был обязан открытием Рафаэля и его школы. «Этот человек, — сообщает Беллори, — страстно увлеченный рисунком, являвшийся хранителем богатой коллекции замечательных гравюр с Джулио Романо и Рафаэля, пленил ими душу Никола, который копировал их с таким рвением и столь верно, что сумел постичь мастерство рисунка, передачу движений, мастерство замысла и другие замечательные качества этих мастеров»[23]. Тот же Куртуа просвещает молодого живописца в области математики, занимается с ним перспективой. Уроки Куртуа, попав на благодатную почву, дадут богатые плоды.

В эти же парижские годы происходит сближение художника со знаменитым поэтом Джамбаттиста Марино, зачинателем барочной поэзии в Италии, который прибыл в Париж по приглашению Маргариты де Валуа и был милостиво принят при дворе Марии Медичи[24]. Проведя в Париже восемь лет, Марино стал, по выражению И. Н. Голенищева-Кутузова, «как бы звеном, связывающим итальянскую культуру с французской»; его влияния не избежал даже столп классицизма Малерб[25]. И напрасно некоторые исследователи третируют поэта как якобы манерного и неглубокого в своем творчестве[26]: достаточно даже поверхностного знакомства с поэзией Марино, чтобы оценить блеск и глубину его дарования. В действительном влиянии поэта на молодого Пуссена, по крайней мере, сомневаться не

приходится. Отличавшийся широчайшей эрудицией, Марино развернул перед живописцем прекрасные страницы древней и новой литературы, укрепил его страстное влечение к искусству античности и помог реализовать мечту об Италии. Барочная ориентация поэта, его идеи взаимосвязанности (синтеза) всех искусств (прежде всего живописи, поэзии и музыки), его сенсуализм и пантеизм не могли не сказаться на формировании эстетических взглядов Пуссена, что, возможно, и повлекло за собой тот интерес к искусству барокко, который сопутствует развитию Пуссена в ранний период творчества. (Это обстоятельство, как правило, мало учитывается «пуссеноведами»). Наконец, под непосредственным руководством Марино молодой Пуссен занимается «переводом» поэтических образов на язык живописи, иллюстрируя «Метаморфозы» Овидия [27].

Куртуа и Марино — не просто влиятельные и широко образованные люди, оказавшие поддержку молодому живописцу. Существенно, во-первых, что это были математик и поэт, а во-вторых, это были представители двух культур и двух мировоззрений. Рационализм первого (не только ex professo, но характерный для французского духа в целом) и неуемная фантазия второго (Марино не только поэт, но и явление stile moderno в его классическом, т. е. итальянском, варианте) суть два полюса того мира, в котором предстояло раскрыть себя гению Пуссена.

После нескольких неудачных попыток Пуссен сумел наконец добраться до Италии. На некоторое время он задержался в Венеции и затем, проникнутый художественными идеями венецианцев, прибыл в Рим.

Рим этого времени был, как уже отмечалось, единственным в своем роде центром европейского искусства, способным удовлетворить все запросы приезжего живописца. Молодому художнику оставалось выбирать [28].

Здесь Пуссен буквально погружается в изучение античного искусства, философии и литературы, Библии, ренессансных трактатов об искусстве и т. п. Зарисовки античных рельефов, статуй, архитектурных фрагментов, копии картин и фресок, копии скульптур в глине и воске — все это показывает, насколько глубоко осваивал Пуссен интересующий его материал [29]. По свидетельству Фелибьена, все дни художника «были днями учения, а время, которое он употреблял на то, чтобы писать и рисовать, заменяло ему часы развлечений» [30]. Пуссен продолжает начатые у Куртуа занятия математикой и перспективой, изучает оптику, стремясь постичь «разумную основу прекрасного» (Фелибьен) [31].

Но теория как бы опережает практику. Если теоретически тенденция к рациональному синтезу достижений европейской художественной культуры уже полностью определилась и линия «Рафаэль — Античность» утвердилась в качестве генеральной, то самое художественная практика Пуссена в ранние римские годы обнаруживает ряд внешне противоречащих друг другу ориентаций. С пристальным вниманием к *болонскому академизму*, к строгому искусству *Доменикино* соседствует глубокое увлечение *венецианцами*, в особенности *Тицианом*, и не менее серьезный интерес к *барокко* и *Караваджо*.

Выделение названных линий художественной ориентации Пуссена в ранний римский период давно утвердилось в искусствоведческой литературе и вряд ли может быть оспорено. Однако до сих пор осталась недостаточно вскрытой *закономерность общего порядка*, лежащая в основе столь разнообразной направленности исканий мастера. Между тем она существует и имеет фундаментальное значение для понимания искусства Пуссена в целом.

Гипотеза о «сознательном эклектизме» раннего Пуссена представляется вполне приемлемой и продуктивной, не говоря уже о том, что она никоим образом не противоречит известным фактам. (Здесь же полезно отметить, что «сознательный эклектизм» есть нечто иное, нежели эклектизм в обычном употреблении слова). Развивая эту мысль, мы не намерены ограничиться распределением раннеримских произведений Пуссена

«по полочкам влияний», против чего справедливо протестует, например, В. Н. Вольская[32]. Мы постараемся показать, что всё разнообразие художественных ориентаций молодого мастера может быть сведено к одному принципу и в силу этого обнаруживает систематический характер.

Показательно следующее: произведения на сюжеты, почерпнутые из мифологии и литературы, связаны, по преимуществу, с ориентацией на Ренессанс в венецианском варианте (здесь особенно ощущается влияние Тициана, в меньшей степени — Веронезе), религиозные сюжеты чаще всего облекаются в формы, специфически присущие искусству барокко и караваджизма, тогда как исторические мотивы получают выражение в классически строгих композициях, аналогию которым могли бы составить композиции Доменикино. При этом везде ощутимо корректирующее действие основной линии (Рафаэль — Античность); последняя особенно хорошо согласуется с влиянием Доменикино (ср. употреблявшееся иногда по отношению к Доменикино выражение «Рафаэль сеиченто»)[33].

Охарактеризуем названные группы произведений несколько подробнее.

Композиции литературно-мифологической ориентации («Эхо и Нарцисс», Париж, Лувр; «Марс и Венера», Бостон, Музей изящных искусств; «Ринальдо и Армида», Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина; «Танкред и Эрминия», Ленинград, Эрмитаж; «Спящая Венера», Дрезден, Картинная галерея; «Смерть Адониса», Кан, Музей изящных искусств и др.) вписаны в горизонтальные форматы спокойных, как правило, пропорций и строятся на ясном чередовании пространственных планов; их ритмическая организация способствует объединению «далекого» и «близкого» в единый узор на плоскости холста; свет и цвет, выделяющие главных героев действия, органически вплетаются в ритм линейного узора. Холсты этой группы обладают исключительным колористическим богатством.

Совершенно иначе подходит Пуссен к изображению мук святого Эразма (Рим, Ватикан, Пинакотека). Сильно вытянутый по вертикали прямоугольник холста, резко акцентированный ритм диагоналей, бурное движение фигур, представленных в сильных ракурсах, незамаскированность перспективных сокращений — вот что прежде всего характеризует эту композицию, явно барочную по своему строю и духу. Укрупненность фигур (вследствие их крайнего приближения к зрителю) вместе с реалистической типизацией лиц и тщательностью анатомической штудии указывает на использование Пуссеном приемов караваджизма. Те же черты (за исключением характера формата) присущи «Избиению младенцев» из Шантийи (Музей Конде). Явно барочным влиянием отмечено также «Видение св. Иакова» (Париж, Лувр).

«Смерть Германика» (Миннеаполис, Институт искусств) строится подобно античному барельефу. Очень четко организовано движение группы воинов, слева направо подступающих к ложу умирающего полководца, строгому ритму подчинена их сдержанная жестикуляция. Характерно профильное изображение большинства фигур. Словно вычерчены вертикали высокого интерьера. Античный Рим воскресает в композиции Пуссена, в которой, вместе с тем, нельзя не усмотреть аналогию тому типу повествовательной исторической картины, который развивал в своем творчестве Доменикино (ср. также исполненное в ином «модусе» венское «Разрушение Иерусалима»).

Все названные выше произведения Пуссена относятся ко второй половине 1620-х — началу 1630-х гг. Следует специально отметить явное преобладание — хотя бы в чисто количественном отношении — композиций мифологического содержания.

Мы далеки от того, чтобы абсолютизировать данную классификацию. Принципиальное значение имеет лишь возможность установить *взаимосвязь между определенной сюжетной группой и ориентацией на конкретный художественный язык*. Не владея в полной мере всем богатством художественно вырази-

тельных средств, молодой Пуссен сознательно идет на заимствование, однако подчиняет это заимствование *системе*, руководящий принцип которой можно сформулировать так: *определенным сюжетно-смысловым единствам должны соответствовать определенные выразительные единства* (подчеркиваем специально, что речь идет именно о соответствии единств). Этот принцип получит блестящее оправдание в «теории модусов» Пуссена.

Итак, возможность преодоления эклектизма как такового содержится уже в его сознательном допущении; творческое сознание реализует эту возможность, связывая извне взятое, гетерогенное и гетероморфное, определенным *принципом организации*, принципом *порядка*, в пределах действия которого совместное существование различных элементов обретает характер внутренней необходимости. Так в рамках и на основе «сознательного эклектизма» формируется *организм* художественной системы. Так эклектизм переходит в свою противоположность.

Границы между выделенными выше тремя группами картин не незыблемы, но весьма подвижны. Наряду с тенденцией к расподоблению средств художественной выразительности, к их анализу и классификации существует тенденция к синтезу, к «единству единств».

Само по себе деление сюжетики на «литературно-мифологическую», «религиозную» и «историческую» очень условно [34]. И хотя оно позволяет установить известный порядок в пуссеновском творчестве раннего периода, нельзя игнорировать многочисленные факты отдаленных перекличек и прямых совпадений, объединяющих композиции различных сюжетных ориентаций. Попытаемся доказать это, используя в качестве отправного пункта «тассовский цикл».

Обращение Пуссена к поэзии Торквато Тассо несколько неожиданно [35], но вполне объяснимо. В известной мере здесь сказалось воздействие второй школы Фонтенбло, точнее, Амбруаза Дюбуа, широко использовавшего соответствующую тематику [36]. Определенную роль сыграло, по-видимому, и культурное посредничество Марино [37].

Вопрос, однако, не исчерпывается названными обстоятельствами. Если сама поэзия Тассо мало соответствовала духу пуссеновского творчества, то многое в эстетической программе поэта, утверждающей фундаментальную роль аллегории в искусстве слова, было принято Пуссеном и без существенных оговорок распространено на живопись. Блант, достаточно полно осветивший этот вопрос, указывает, в частности, на случаи прямого заимствования художником суждений Тассо [38]. Обращаясь к программному произведению Тассо, поэме «Освобожденный Иерусалим» («La Gerusalemme Liberata», 1580), Пуссен вступал таким образом на родственную эстетическую почву.

Еще бóльшую ясность в интересующую нас проблему может внести рассмотрение содержательного аспекта поэмы, который лег в основу «тассовского цикла» [39]. По существу, Пуссен обошел стороной все то, что составляло религиозный пафос поэмы, и остановил свой выбор на двух любовных историях, героями которых явились рыцари Танкред и Ринальдо, принцесса Эрминия и волшебница Армида. Очевидная тенденциозность такого выбора связана с традицией, во многом определившей восприятие поэмы Тассо в среде, к которой апеллировал своим искусством Пуссен и которая, в свою очередь, оказала формирующее воздействие на его творчество. Как было отмечено в работе Р. Ли, сюжеты, заимствованные художником из «Освобожденного Иерусалима», обрели быструю популярность не только в силу их самоценной прелести, но также и потому, что имели за собой давнюю традицию пасторали, восходящую к античной мифологии и литературе и широко воспринятую искусством Ренессанса (ср. такие излюбленные сюжеты, как «Венера и Адонис», «Аврора и Кефал», «Диана и Эндимион» и т. п.) [40]. Есть основания считать, что Тассо был воспринят Пуссеном сквозь призму этой традиции. Более того, можно предполагать, что сю-

1. Н. Пуссен. Ринальдо и Армида. Фрагмент

жетно-образная сторона поэмы Тассо представляла интерес для Пуссена постольку, поскольку воплощала известную традицию.

В тенденции к традиционному осмыслению нетрадиционных текстов (а поэма Тассо объективно являлась именно таковым)[41] легко распознать симптом художественно-эстетической системы классицизма.

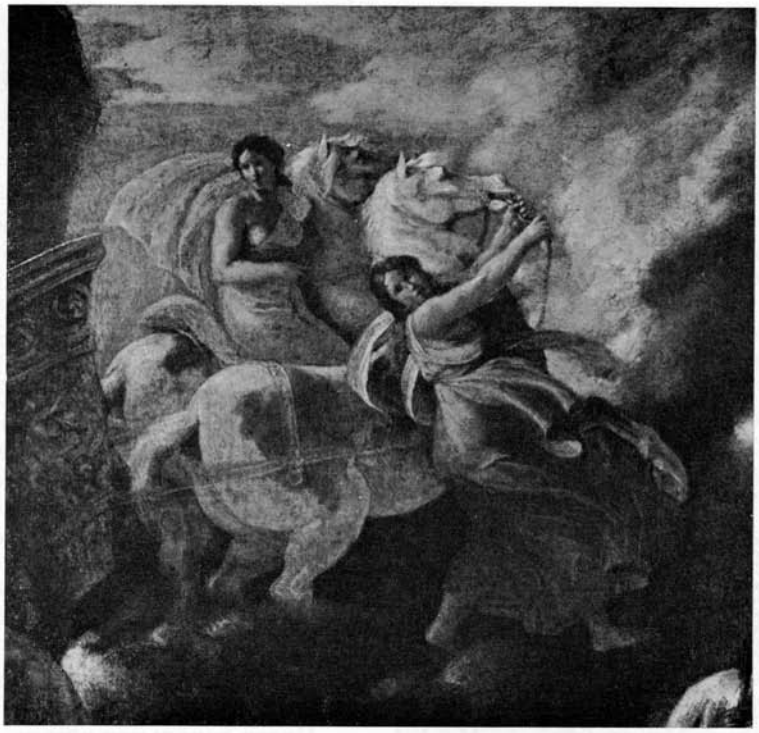
Чрезвычайно показательной в этой связи представляется позиция, занятая по отношению к Тассо крупнейшим теоретиком классицизма Никола Буало:

Но даже если впрямь достоин Тассо лести,
Своей Италии он не принес бы чести,
Когда б его герой с греховного пути
Все время сатану старался увести,
Когда бы иногда не разгоняли скуки
Ринальдо и Танкред, их радости и муки.

[Курсив наш. — *С. Д.*][42]

Любовная драма Ринальдо и Армиды охвачена Пуссеном во всем ее развитии, этому сюжету посвящено большинство произведений (картин и рисунков) «тассовского цикла».

Воспылав ненавистью к крестоносцу Ринальдо, волшебница Армида решает погубить его. Юный рыцарь приходит на берег Оронто, где река, разделяясь на два рукава, обтекает остров, и видит беломраморный столб с надписью, зазывающей путника на чудесный остров. Неосторожный юноша, оставив своих слуг, садится в ладью и переправляется на остров. Здесь под звуки волшебного пения он засыпает и оказывается во власти Армиды. Но чародейка, плененная красотой рыцаря, не в силах осуществить свой злой умысел — место ненависти в ее сердце заняла любовь. Сплетя легкие цепи из цветов, Армида опутывает ими спящего Ринальдо, переносит его в свою колесницу и летит за океан, на далекий остров Счастья. Там, в зачарованных садах Армиды, где вечно царит весна, любовники наслаждаются друг другом, пока посланцы Гоффредо, предводителя



2. Н. Пуссен. Ринальдо и Армида. Фрагмент

крестоносцев, преодолев множество препятствий, не освобождают Ринальдо из любовного плена. Призванный чувством долга, рыцарь покидает возлюбленную [43].

Рассмотрим московскую картину. Здесь представлен эпизод, когда Армида, не отрывая взгляда от пленившего ее рыцаря, пытается осторожно приподнять Ринальдо, чтобы перенести в колесницу.

Сцена вписана в горизонтальный формат, по своим пропорциям предполагающий скорее статическое построение, нежели динамическое [44]. Однако вертикально-горизонтальное членение плоскости в настоящем случае не является доминирующим. Нарушая «спокойствие» формата, Пуссен акцентирует диагональное членение и тем самым задает схему динамической композиции. Характерно, что в качестве доминирующего направления выбрана именно «активная» диагональ — из нижнего левого угла в правый верхний. Н. Тарабукин так характеризовал свойства этой диагонали, названной им «диагональю борьбы»: «Она не обладает слишком быстрыми темпами. Движение развертывается медленно, потому что встречает на своем пути препятствия, которые требуют преодоления. Общий тонус композиции звучит мажорно» [45].

В картине легко фиксируются две группы линейных повторов: группа диагонали-доминанты (фигура речного бога, поток воды, колесница, кони, облако и т. п.) и контрастная ей группа, группа «препятствий» (ствол дерева в левом верхнем углу, фигура Армиды, женские фигуры, управляющие колесницей и т. п.). Их взаимодействие упорядочивает прихотливые конфигурации предметных форм, аккомодирует разнопространственные элементы к изобразительной плоскости. Менее выражено, как уже отмечалось, вертикально-горизонтальное членение. Представляется, однако, существенным, что фигура Ри-

3. Схема I. Н. Пуссен. Ринальдо и Армида. Взаимосвязь уровней организации композиционного целого: 1. Членение формата. 2. Линейно-ритмические группы. 3. Светотень

цальдо лишь деталями своего построения включается в энергичное взаимодействие диагоналей, подчиняясь в целом ритму горизонтальных членений и являясь, таким образом, наиболее «пассивной» из фигур.

Рассматривая строение картины «в глубину», можно с известной условностью выделить три основных плана: первый, которому соответствуют аллегории реки и ручья; второй — Ринальдо, Армида и амуры; третий — группа с колесницей. Первый план ритмически сопоставлен третьему; при этом параллельным диагоналям задано разное направление: на первом плане — справа / сверху налево / вниз (потоком воды), на третьем — слева / снизу направо / вверх (движением колесницы). Далее, первоплановая фигура речного бога повернута спиной к зрителю, тогда как женские фигуры на третьем плане даны в развороте «на зрителя». Возникает эффект «зеркального» отображения ближнего и дальнего планов друг в друге. Пространство картины замыкается, а средний план получает сильный акцент. Конструктивная акцентировка второго плана подчеркнута профильным положением фигур Ринальдо и Армиды, представленных vis-à-vis.

Цвето-тональная организация картины тесно связана с общим композиционным строем. Цветовые и световые акценты расставлены в вершинах треугольника, объединяющего фигуры разных пространственных планов, и приведены в согласие с ритмической схемой. Выявляя «ударные позиции» этой схемы, свет и цвет выступают в роли регуляторов интонации изображения: своего рода восклицаниями звучат контрасты красного, синего и золотисто-желтого в группах второго и третьего плана. Характерно, что в ударных позициях цвет очищается от примесей, приближаясь к локальному. Относительно света важно специально заметить, что его «вхождение» в картину подчинено направлению, контрастному диагонали-доминанте, — слева / сверху направо / вниз. В цитированной работе Тарабукина данное направление истолковано именно как «диагональ входа»: «По этой диагонали участники действия обычно входят, чтобы остаться в пределах картинного пространства»[46].

Приведенные наблюдения дают некоторые предварительные основания для

смысловой интерпретации. На всех уровнях организации изображения может быть прослежен «эффект борьбы», выражающий ту действительную борьбу, в которой совершается волшебная метаморфоза героев. Рыцарь, воплощение воинственности и силы, — беззащитен, его грозное вооружение стало игрушкой маленького амура. Но и чародейка, усыпившая и лишившая рыцаря защиты, оказывается безоружной перед лицом юной красоты. Противостояние двух сил, их борьба и вражда, переходит в свою противоположность при посредстве третьей: торжественно-мажорно звучит цвет, свет заполняет пространство изображения, из лесного мрака появляются сияющие фигурки крылатых детей (NB: их вхождение в картинное пространство в целом совпадает с направлением светового потока), и вместе с ними вступает, нисходит на сцену главное действующее лицо — Любовь. Ее явление сродни вмешательству божества в финале античной трагедии (deus ex machina).

Употребление слова «сцена» в настоящем контексте выходит за пределы общепринятого фигурального выражения. Чередование и функции пространственных планов в картине Пуссена имеют прямую аналогию в организации театральной сцены: первый план — авансцена, второй — собственно сцена, третий — фоновая декорация (задник). Конструктивно взаимосвязанные первый и третий планы оказываются сопоставленными и в смысловом отношении. Оба плана принадлежат пространству «обрамления» главного действия; в этом смысле — и только в этом — можно говорить об их «декоративной» функции (ср. лишенное «обрамления» изображение той же сцены в лондонском варианте картины). При этом мифологизированная репрезентация реки и ручья находит отголосок в группе третьего плана, которую легко соотнести с образом колесницы Гелиоса, устойчивым компонентом картин и рисунков Пуссена на мифологические сюжеты. Сцена из Тассо, таким образом, приобретает «мифологический ореол».

Речь, однако, должна идти не просто о сцене, представленной в мифологических «декорациях», но о смещении всего смыслового плана, о переориентации фабулы на мифологический архетип.

Как показало упомянутое исследование Ли, московская картина целым рядом элементов восходит к античным рельефам, посвященным мифу о Селене и Эндимионе [47]. По одному из вариантов этого мифа, богиня Селена усыпляет прекрасного Эндимиона, чтобы целовать спящего юношу. В этой ситуации нетрудно усмотреть аналог сюжету, заимствованному Пуссеном из поэмы Тассо.

Начнем расширять круг рассмотрения, включая в него эрмитажный вариант «Танкреда и Эрминии» [48].

Юная амазонка в смятении спешит отрезать мечом свои волосы, чтобы перевязать раны возлюбленного рыцаря, которого поддерживает верный оруженосец Вафрин. Безмолвие царит на поле брани, где распростерты тела Танкреда и пораженного рыцарем черкеса [49]. На фоне тревожного закатного неба застыл, превратившись в прекрасный монумент, белый конь Эрминии. Уже выбор протяженного горизонтального формата и общий темный тон картины способствуют достижению необходимого эффекта. При всей своей тревожно-торжественной сдержанности композиция наполнена, однако, сильным внутренним движением. Волнообразный ритм холмистой земли, распростертых тел и разбросанных доспехов, сплетаясь с ритмом склоненных фигур, прерываемый редкими, но резкими динамическими акцентами, создает эффект взволнованного дыхания. Едва уловимо поднимается грудь раненого, затаил дыхание оруженосец, бурно бьется сердце испуганной Эрминии. Кажется, слышно, как дышат разгоряченные скачкой кони. Так композиция переводит изображение в непосредственно ощущаемое, переживаемое, представляемое.

При известном различии московской и ленинградской картин (последняя, по всей вероятности, выполнена позднее) в них нельзя не усмотреть типологически сходные черты. Это, во-первых, общее

ГОС. ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
Ленинград

4. Н. Пуссен. Танкред и Эрминия

влияние палитры венецианцев, во-вторых, явные аналогии в диспозиции действующих лиц, стремление придать очертаниям основных масс правильный геометрический характер и т. п. Но, пожалуй, наиболее существенна возможность нахождения сопоставимых мифологических прообразов: в отношении «Ринальдо и Армиды» об этом сказано, для «Танкреда и Эрминии» таким прообразом мог служить миф о Венере и Адонисе. Это легко аргументировать сопоставлением сюжетных схем — тассовской и мифологической; даже свирепый черкес, изранивший Танкреда, находит подобие в диком вепре, который нанес смертельную рану Адонису.

Высказанная мысль получит еще более глубокую аргументацию, если анализируемые композиции рассмотреть в контексте целой группы произведений Пуссена, сюжеты которых почерпнуты из мифологии и объединены темой любви (это уже названные «Марс и Венера», «Спящая Венера», «Эхо и Нарцисс», «Смерть Адониса»). Повторяем, что все перечисленные картины группируются вокруг рубежа 1620—1630-х гг.

В основе репрезентации указанных сюжетов лежит *инвариантная ситуация «сна — созерцания»*. Речь идет о наличии в каждом конкретном случае *«пассивного»* героя, находящегося в состоянии любовного опьянения, забытья, спящего или мертвого, — с одной стороны, и *«бодрствующего»* героя, предающегося любовному созерцанию, грусти, скорби, — с другой. Та же ситуация легла в основу большинства композиций «тассовского цикла». Обилие самых различных перекличек, связывающих последние с картинами мифологической группы, получает естественное объяснение [50].

Отсюда следуют принципиально важные выводы. Включение, например, «Ринальдо и Армиды» в реконструированный контекст обусловливает неоднозначность смысловой интерпретации картины. Возникает ситуация, когда художественное содержание передается некоторым множеством «кодов»; при этом композиция становится полностью или частично метафорой различных вариантов любовного мифа. Так, забывшийся сном Ринальдо может быть соотнесен и со спящим Эндимионом, и с разоруженным Венерой Марсом, и с самой богиней любви и красоты, и образ Армиды — получить соответствующее истолкование. Прислужницы Армиды упо-

5. Схема II. Расположение действующих лиц в композициях Пуссена: 1. Танкред и Эрминия. 2. Ринальдо и Армида. 3. Эхо и Нарцисс. 4. Спящая Венера. 5. Снятие с креста. 6. Оплакивание Христа.

добляются спутницам Венеры Грациям (Харитам). Глобальная метафоризация картины через миф позволяет описать ее пейзаж в терминах космических стихий (Земля, Вода, Воздух, Свет-Огонь), которыми правит всемогущий Эрос. В ряду допустимых интерпретаций картины особый интерес представляет возможность одновременного соотнесения главных героев с образом Венеры как воплощением красоты. В этом смысле картина изображает Красоту, созерцающую самое себя. Любопытно, что возможность такой интерпретации подтверждается текстом поэмы Тассо. Ср.:

> Застыла — схлынул ярости прилив,
> И близко села: гнев растаял словно,
> Глаза во блеск чела его впились —
> Висит над ним, *как над ручьем Нарцисс.*
>
> [Курсив наш. — *С. Д.*] [51]

Однако было бы серьезным заблуждением искать, с какими образами более сопоставимы герои пуссеновской картины, применение какого «шифра»

стемы французского мастера[56]. Различенное по поверхностным признакам оборачивается нерасчленимым на глубинном уровне. Синтетическую основу пуссеновского «эклектизма» с замечательной точностью определил А. Н. Бенуа: «Его <Пуссена> искусство захватывает очень большой круг переживаний, чувств и знаний. Однако *основной чертой его творчества было сведение всего к одному гармоническому целому* [здесь и дальше курсив наш. — *С. Д.*]. В нем *эклектизм празднует свой апофеоз*, но не в качестве академической, школьной доктрины, а как *достижение заложенного в человечестве стремления к всепознанию, всесоединению и всеустроению*»[57].

* * *

В рассмотренном выше случае проблема «сознательного эклектизма» предстает в классически ясной форме, чему немало способствует последовательный рационализм французского мастера. Однако она не менее актуальна для осмысления творчества других мастеров XVII столетия и искусства Нового времени в целом. Такая генерализация проблемы вряд ли покажется слишком смелой, если объективно учитывать условия, в которых оказывается искусство, достигшее известной автономии. Мысль об эклектизме как закономерном этапе в развитии художественной культуры, в процессах стилеобразования представляется исторически оправданной[58].

Таким образом, речь идет об отношении искусства Нового времени к традиционному в широком смысле слова. Отношение это дано объективно, оно устанавливается вне зависимости от индивидуальных устремлений того или иного мастера. Новое всегда соотносится с традиционным, будь то отношение примирения и возврата или конфликта и отрицания, будь то сознательный традиционализм Пуссена или сознательный антитрадиционализм Караваджо. Преобразующая сила истории такова, что даже открытый «художественный бунт» Караваджо становится основанием традиции — «традиции новаторства», если можно так выразиться[59].

Одним из существенных моментов здесь оказывается некая свобода обращения с традицией — свобода, во многом обусловленная гетерогенностью традиционного, каким оно предстает живописцу XVII века. Эта свобода проявляется и в рациональном синтезе ряда художественных ориентаций, и в отказе следовать за кем бы то ни было. Известная свобода выбора влечет за собой и относительную свободу художественно-эстетических «комбинаций». Возникает ситуация своего рода Игры — игры в самом серьезном и высоком смысле слова[60]. Разумеется, эта игра подвержена определенным идеологическим ограничениям, этическому контролю и т. п. Однако существенна сама возможность таковой.

Художественно-эстетический «политеизм» XVII столетия диалектическим образом связан с феноменом «мифологического взрыва» в искусстве. «...XVII век, — пишет Е. И. Ротенберг, — это, по существу, *начало конца* всеобъемлющей роли мифа в художественной тематике после нескольких тысячелетий его безраздельной власти. И вот именно в этой критической ситуации, в, казалось бы, малоблагоприятствующей исторической и общекультурной обстановке мифологическая тематика переживает свой ярчайший взлет, который выразился в беспримерном расширении сюжетного репертуара и в невиданном богатстве форм его интерпретации. Все прошлые крупные историко-художественные этапы были превзойдены в этом плане настолько, что сравнительно с ними интенсивный рост тематического потенциала XVII столетия и проблемную остроту этого явления вполне правомерно определить как своего рода *„мифологический взрыв“*»[61].

Благодаря своей неиссякающей содержательной потенции, благодаря парадоксальной способности к перманентному созиданию «нового» в границах «старого» именно миф мог служить и действительно послужил той культур-

ной основой, на которой живопись XVII столетия реализовала свои синтезирующие тенденции, устанавливала единство различных художественных традиций, открывала новые перспективы. Важно подчеркнуть, однако, что культивировавшая почва мифологии выступает здесь не как реальная почва искусства, но как сфера возможного разрешения художественно-идеологических проблем — иными словами, отношение искусства данной эпохи к мифу опосредовано самим же искусством как формой идеологии. Если для одних мастеров миф является знаменателем единства и средством художественной организации, а обращение к нему приобретает методологический характер (это мы и пытались показать в отношении Пуссена), то для других он служит поводом к полемике с традицией (это прежде всего касается Караваджо). Если пуссеновские «Вакханалии» проникнуты глубочайшей рефлексией над мерой и формой прекрасного в бытии, то «Маленький больной Вакх» Караваджо есть форма иронии, своеобразная пародия на мифологический образ[62].

В цитированной выше статье Е. И. Ротенберг справедливо отмечает преобладание и ведущую роль индивидуальных мифологических концепций в искусстве XVII в.: «Караваджо, Рубенс, Пуссен, Рембрандт, Веласкес — каждый из них выступает как творец индивидуальной концепции, в смысле своей масштабности и гигантской содержательной значимости выдерживающей сопоставление с великими *общими*, «коллективными» системами прошлых времен»[63]. Специфика новой исторической формы художественного синтеза проступает здесь со всей определенностью.

Идеей художественного универсализма мастера XVII столетия во многом обязаны своим ренессансным предшественникам, но реализуют эту идею принципиально иным образом. Если мастера Ренессанса развертывали свою деятельность во многих областях творчества, то Рубенс, Пуссен, Рембрандт и их современники стремятся интегрировать все многообразие творческого опыта преимущественно в одной области — в живописи. Но тем самым их искусство выходит далеко за пределы живописи в узком смысле слова и поднимается на уровень «коллективных» искусств, синтетических по своему характеру. В живописи ведущих мастеров XVII в. находит свое завершение процесс синтеза художественно выразительных средств, почерпнутых из различных искусств — музыки, поэзии, пластики, архитектуры и т. д. На это указывает и повышенный интерес к вопросам поэтики, риторики, музыкальной теории, и обилие разного рода «цитат», искусно вплетенных в ткань композиций, и пристрастие к иносказаниям (метафорам, аллегориям, символам), и ориентация на классическую монументальную традицию, и тесная взаимосвязь живописи с театральным искусством.

Названные аспекты нам еще предстоит анализировать конкретно. Здесь же, подводя предварительные итоги, хочется акцентировать внимание на тенденции к созданию картины синтетического типа, картины, где сюжетно-смысловые и живописно-пластические доминанты предстают в сложнейшей «оркестровке», в удивительном богатстве модификаций, картины, обладающей колоссальным объемом «памяти», — картины, которую без какого бы то ни было преувеличения можно уподобить симфонии или роману. Этому типу живописного произведения закономерно соответствует тип живописца-организатора, «режиссера», и на первый план выдвигается проблема композиции как таковой. «Режиссура» образно-выразительных средств составляет предмет особых забот Пуссена, на что уже было указано выше. Подобным же образом действует Рубенс — и единоличпо, и в качестве главы мастерской, где под его началом работают первоклассные живописцы (Ван Дейк, Снейдерс и другие). Число примеров легко умножить. И когда Рубенс с полным сознанием собственного достоинства заявляет, что, «как бы непомерна ни была работа по количеству и разнообразию сюжетов, она еще ни разу не превысила моего мужества»[64], в

его фразе следует усматривать не только индивидуальный пафос гения, но и свидетельство высокого самосознания современной ему живописи в целом.

Разумеется, мы не надеемся исчерпать тему, заявленную в этой главе, и не только потому, что намеренно ограничили ее анализ лишь некоторыми важными вопросами. Дело еще и в том, что содержание идеи Синтеза, какой она представлена в живописи XVII столетия, буквально переливается в родственную ей идею, причем эта последняя выступает как принцип осуществления первой. Если в эпоху Ренессанса реализация идеи Синтеза направлялась стихией энтузиазма, который редко желал считаться с какими-либо ограничениями, если творческая мысль того времени свободно проявляла себя в самых различных областях культуры и не слишком заботилась о методах достижения цели, то к началу XVII столетия положение существенно изменяется. Эта перемена заявила о себе устами философии, охватила всю сферу научного знания и глубоко внедрилась в культуру новой эпохи. Иными словами, речь идет об идее Порядка, чему и посвящена следующая глава.

Идея Порядка

Идея Порядка — одна из основополагающих идей XVII столетия, поскольку именно она ложится в основу решения центральной проблемы научного и художественного творчества эпохи — проблемы Метода.

Уже Фрэнсис Бэкон ясно сформулировал мысль о том, что философия есть прежде всего методология наук, выдвинул индуктивную концепцию научного познания и разработал учение о методе познания как «законном сочетании способностей опыта и разума» («Новый Органон», 1620). Заслуги Бэкона перед культурой Нового времени трудно переоценить, однако сам философ понимал, что стоит лишь на пороге новой системы мышления: «Ведь я всего лишь трубач и не участвую в битве...»[1] И тем не менее «Новый Органон» явился как бы символом творческой ориентации века, в высшей степени склонного к методологической рефлексии. Последнее недвусмысленно подтверждают сами заглавия крупнейших философских произведений XVII столетия: «Рассуждение о методе» и «Правила для руководства ума» Декарта, «Трактат об усовершенствовании разума» Спинозы, «Опыт о человеческом разуме» Локка, «Новые опыты о человеческом разуме» Лейбница и т. п.

«...Недостаточно только иметь хороший разум, — утверждает Декарт в первых же строках «Рассуждения о методе», — но *главное — это хорошо применять его* [курсив наш. — *С. Д.*]»[2]. Но что значит «хорошо применять разум»? Согласно Декарту, следует прежде всего сократить число правил, составляющих логику, ограничиться немногими, но соблюдать их без единого отступления. Знаменитые четыре правила Декарта содержат требования «включать в свои суждения только то, что представляется моему уму так ясно и отчетливо, что никоим образом не сможет дать повод к сомнению» (первое); «делить каждую из рассматриваемых мною трудностей на столько частей, на сколько потребу-

ется, чтобы лучше их разрешить» (второе); «руководить ходом своих мыслей, начиная с предметов простейших и легко познаваемых, и восходить мало-помалу, как по ступеням, до познания наиболее сложных, допуская существование порядка даже среди тех, которые в естественном порядке вещей не предшествуют друг другу» (третье); «делать всюду настолько полные перечни и такие общие обзоры, чтобы быть уверенным, что ничего не пропущено» (последнее)[3].

Декарт стремится построить систему мышления в согласии с принципами математического естествознания; отсюда опора на интеллектуальную интуицию как исходный пункт философского мышления, отсюда умозрительно-дедуктивный характер философской методологии.

Методы Бэкона и Декарта очевидным образом различны, но для нас прежде всего существенна самое постановка проблемы Метода. Полезно, впрочем, отметить, что влияние «линии Декарта» значительно сильнее сказалось в развитии философской мысли XVII столетия — и прежде всего как влияние дедуктивного метода.

Еще более математичен в плане философской методологии младший современник Декарта — Спиноза. В «Этике», главном своем труде, голландский мыслитель строит изложение в духе геометрии Евклида; этому соответствует само обозначение метода — «геометрический». Неоднократно отмечалось, что способ изложения сильно затрудняет чтение «Этики». «Но порицать Спинозу за его геометрический метод значило бы показать недостаток понимания... Мы не можем принять его метод, но это происходит потому, что мы не можем принять его метафизики. Мы не можем поверить, что взаимосвязи частей вселенной — логические, потому что мы считаем, что научные законы должны быть раскрыты наблюдением, а не одним разумом. Но для Спинозы геометрический метод был необходим и был связан с наиболее существенными частями его доктрины»[4].

Действительно, математизированная форма изложения у Спинозы не есть лишь форма, отвлеченная от содержания, не есть лишь «одежда по моде века» — математично само «тело» его философской системы. Это «геометризованное тело» выступает как произведение мышления, стремящегося постигнуть мир в его вневременной логике, в его извечном единстве.

Если Декарт выдвигает методологический императив допускать существование порядка даже в отношении того, что естественным образом не упорядочено, то Спиноза прямо исходит из совпадения ordo rerum и ordo idearum в субстанции: «Порядок и связь идей те же, что порядок и связь вещей»[5].

Критика картезианства с позиций сенсуализма и эмпиризма (Гасенди, Локк и другие) значительно поколебала его гносеологическое и общефилософское влияние. Также и Ньютон, упрекая картезианцев в измышлении искусственных гипотез, вслед за Бэконом утверждает чувственный опыт единственным источником и основным критерием научного знания, хотя методология Ньютона существенно отличается от той, что была предложена родоначальником английского материализма. При всем том дух рационализма, вера в неисчерпаемые возможности разума безусловно определяли тогда развитие научно-философского знания в целом. Характерно, что при необходимости известного компромисса с теологией философия и наука XVII столетия более всего склонялись к деизму; тем самым соблюдался пиетет по отношению к создателю как первопричине мира, но познание законов природного развития становилось делом суверенного человеческого разума.

Экспансия идеи Порядка, осуществленная в гениальных философско-методологических проектах Лейбница, выходит за все возможные пределы, чему немало способствовал безудержный гносеологический оптимизм немецкого мыслителя. «Прежде всего необходимо раскрыть и «записать» те логические и гносеологические средства и операции, которыми пользуется наука на данном эта-

не. Затем, когда будет наведен порядок в «данном», можно будет перейти к «искомому», т. е. к открытиям и изобретениям. Первая задача — аналитическая; вторая — синтетическая»[6]. Необходимым шагом на этом пути Лейбниц считает создание «алфавита мышления» — свода «простых» истин, идей и элементарных мыслительных операций. Упорядочивая знание, Лейбниц стремится к универсальной его формализации и выдвигает теорию «lingua universalis» в качестве основы общей символической науки. Разумеется, идеальным образцом здесь служит математика; неоценимая польза введения в науки математической символики совершенно очевидна для немецкого мыслителя. «Объединение универсального языка, универсального анализа и универсального синтеза должно рассматриваться, по Лейбницу, как путь к созданию «Scientia generalis» — «всеобщей науки», которая вместе с Лейбницевой спиритуалистической метафизикой предназначена стать «философией истины»... с единой символикой, едиными формализованными законами и едиными алгоритмическими методами»[7].

Так упорядочение философской мысли переходит в *философию Порядка*.

«Это отношение к Порядку, — справедливо подчеркивает Фуко, — в такой же мере существенно для классической эпохи (в понимании автора — XVII—XVIII века), как для эпохи Возрождения — отношение к Истолкованию»[8]. Согласно Фуко, в классической эпистеме мысль покидает стихию сходства, усмотрение которого чревато угрозой смешения различного. Слова и вещи соотносятся лишь опосредованно, и опосредующим пространством является само мышление. Построение всеобщей науки о Порядке — такова основная тенденция классической эпохи. Отсюда математизация мыслительной деятельности, отсюда возникновение таких специфических форм знания, как «всеобщая грамматика», «естественная история», «анализ богатств». В сферу познания вводятся искусственные «фигуры» знаков. «Именно эта система, — пишет Фуко, — вводит в познание вероятность, анализ и комбинаторику, элемент произвола, оправданный в рамках системы. Именно эта система дает одновременно место и для исследования происхождения, и для исчисления, и для построения таблиц, фиксирующих возможные сочетания, и для реконструкции генезиса, начиная с самых простых элементов. Именно эта система сближает всякое знание с языком и стремится заместить все языки системой искусственных символов и логических операций»[9].

Переходя к проблемам искусства, необходимо сделать одно замечание. Совершенно неверно, на наш взгляд, представлять дело так, будто бы искусство лишь «отражает» идеи своего времени, будто бы оно дает лишь образно-предметное «выражение» тому, что «содержится» в общественном сознании той или иной эпохи. В тесном слиянии с другими потоками общекультурного развития искусство соучаствует в самом формировании идей и дает им свои особые определения.

Так обстоит дело и с идеей Порядка в XVII столетии: вместе с философией, наукой, политикой ее формирует и формулирует художественно-эстетическое сознание эпохи.

* *
*

Уже в самом названии Академии братьев Карраччи («Accademia degli incamminati» — «Академия вступивших на правильный путь») актуализирована *проблема метода* — проблема «правильного пути», которым должен следовать художник, а известный сонет может быть понят как своеобразная «таблица» достоинств живописи. Стремление к методически последовательному освоению художественной культуры, к установлению субординации эстетических ценностей, к более или менее строгой классификации образно-выразительных средств — все это симптомы сложения принципиально новой системы отношений в мире искусств. В этом смысле родословная европейских академий восходит именно к школе Карраччи.

Обсуждавшаяся выше концепция «сознательного эклектизма», независимо от нашего отношения к ней, четко фиксирует истоки специфической рационализации творческого процесса, нашедшей развитие и в теоретических доктринах, и в художественной практике XVII столетия. Именно в рамках этой концепции устанавливается принцип сознательного обращения к культуре как к природе: культура — не только история человеческого духа, но и естественная среда, в которой творческий разум черпает жизненные силы и пищу для своей деятельности. Более того, с точки зрения идеализирующего сознания культура обладает известным преимуществом, поскольку в ее мире, мире воплощенных идей, царит порядок, установленный разумом.

Бернини хвалит своего соотечественника Аннибале Карраччи за то, что «он собрал в себе изящество и рисунок Рафаэля, знание и анатомию Микеланджело, благородство и манеру письма Корреджо, колорит Тициана, инвенцию Джулио Романо и Андреа Мантеньи и из манеры десяти или двенадцати величайших художников он создал свою, как будто, проходя через кухню, где каждая из них находилась в отдельном горшке, он положил по одной ложке ото всех в свой, который держал под рукой»[10]. В этом высказывании по крайней мере два момента имеют принципиальное значение. Во-первых, посредством дифференциации «манер» здесь произведено некое отвлечение художественно-эстетических качеств: «изящество», «рисунок», «анатомия», «благородство», «колорит», «инвенция» мыслятся как элементы потенциального творческого синтеза. (Правда, сделано это без какого-либо намека на строгую классификацию). Во-вторых, творчество уподоблено «кухне», где живописец, как изощренный гастроном, на основе данных ингредиентов осуществляет нечто новое. Фигуральный характер речи имеет вполне рациональное обоснование.

Но при всех своих замечательных достоинствах каждый из названных Бернини мастеров (за исключением, пожалуй, одного Рафаэля) не может соперничать с *античным искусством*, содержащим в себе идеально преобразованную природу и, следовательно, универсальные законы красоты[11]. Тот же Бернини при посещении парижской Академии говорит: «Я считаю, что Академии нужно иметь гипсовые слепки со всех прекрасных античных статуй, барельефов и бюстов для образования молодых людей, заставляя их рисовать по этим античным образцам, чтобы воспитать в них идею прекрасного... Это было бы для них погибельно, если давать им сначала рисовать с натуры, которая почти всегда слаба и незначительна, так как если их воображение будет наполнено только этим, они никогда не смогут создать ничего прекрасного и возвышенного, чего нет в естественном»[12].

Эта по сути своей академическая позиция неоднократно подвергалась критике за отрицание красоты в естественном. Однако при очевидной справедливости такой критики нельзя игнорировать положительные моменты академической методики в их объективной исторической обусловленности. Изучать язык искусства так, как изучают естественный язык, и для того, чтобы выражать идеи ясно и отчетливо, — мысль сама по себе полезная. С цитированными выше двумя суждениями Бернини закономерно согласуется третье, высказанное в беседе с Кольбером: «Вообще следует поощрять во всех произведениях искусства наивозможное растолкование, наивозможную ясность представлений, чтобы принцип ясности распространялся на все, также и на ход мировых событий»[13].

Впрочем, сам Бернини был не слишком последователен в реализации «принципа ясности». Анализ его творчества мог бы продемонстрировать значительное расхождение художественной практики с цитированными теоретическими тезисами. Это вообще характерно для XVII в. и проистекает из стремления хотя бы на словах следовать теории, строгая ограниченность которой не могла не противоречить реальному многообразию творческих ориентаций.

Однако последнее вовсе не означает, что «принцип ясности» так и остался в рамках «идеальной программы» века. Он нашел конкретное и чрезвычайно последовательное воплощение в творчестве мастеров раннего классицизма, и прежде всего в творчестве Пуссена. Под его непосредственным воздействием и сформировалась доктрина, сторонником которой выступал Бернини.

В одном из писем своему постоянному корреспонденту кавалеру Шантелу Пуссен сделал признание, значение которого трудно переоценить: «Моя натура заставляет меня искать и любить вещи хорошо упорядоченные, избегая беспорядка, который мне так же противен и враждебен, как свет противен мрачной темноте»[14]. Идеей Порядка пронизано все творчество французского мастера. Мы уже коснулись рассмотрения ее роли в процессе становления художественной системы Пуссена. Сказанное дает известные основания утверждать, что теоретические положения, высказанные зрелым мастером (40-е гг.), объективно соответствуют его художественной практике более раннего периода (20—30-е гг.) и в значительной степени являются обобщением этой последней.

«Вещи, отличающиеся совершенством, — писал Пуссен, — следует смотреть не второпях, но не спеша, рассудительно и внимательно. *Нужно пользоваться одними и теми же методами как для того, чтобы правильно о них судить, так и для того, чтобы хорошо их делать* [курсив наш. — *С. Д.*][15].

Каковы же упомянутые методы по Пуссену? Развернутый ответ на этот вопрос содержит известное письмо Пуссена Шантелу, излагающее «теорию модусов»[16]. Процитируем наиболее существенные фрагменты письма, пользуясь переводом В. Н. Вольской.

«Не только вкус наш должен быть судьей, но и разум.

Вот почему я хочу предупредить вас об одной важной вещи, которая вам позволит понять, что нужно учитывать в изображении различных сюжетов в живописи.

Наши славные древние греки, изобретатели всего прекрасного, нашли *несколько модусов, посредством которых они добивались замечательных эффектов* [здесь и дальше курсив наш. — *С. Д.*].

Это слово «модус» означает в собственном смысле ту *разумную основу* или *меру и форму*, которыми мы пользуемся, создавая что-либо, и которые не дают нам выходить за известные пределы, заставляя нас соблюдать во всем *известную середину и умеренность*. Эта середина и умеренность есть не что иное, как некий *определенный и твердый метод и порядок* внутри процесса, благодаря которому вещь *сохраняет свою сущность*.

Так как модусы древних представляли *совокупность различных элементов*, соединенных вместе, то их разнообразие порождало *различие модусов*, благодаря которому можно было понять, что *каждый из них содержит всегда нечто особенное*, и главным образом тогда, когда компоненты, входившие в совокупность, соединялись пропорционально, что давало возможность *вызывать в душах созерцающих различные страсти*. Благодаря этому мудрые древние приписывали каждому свойственную ему *особенность производимого ими впечатления*».

Далее идет перечисление модусов, применявшихся древними, причем характеризуется соотношение каждого модуса с определенной группой (типом) сюжетов и присущее модусу действие. Так, *дорический* модус соответствует сюжетам «важным, строгим и полным мудрости», *лидийский* — печальным, *ионийский* — радостным; *фригийский* модус характеризуется как «страстный, неистовый, очень суровый и приводящий людей в изумление», *иполидийский* — как содержащий «сладостную мягкость» и т. д. Опорой Пуссену служат крупнейшие авторитеты древности — Платон и Аристотель.

«Хорошие поэты вкладывали большие старания и изумительное мастерство в то, чтобы приспособить слова к стихам и расположить стопы в соответствии с требованием языка. Вергилий вы-

держал это всюду в своей поэме, ибо для каждого из трех типов своей речи он пользуется надлежащим звучанием стиха с таким мастерством, что в самом деле кажется, будто звуком слов он ставит перед вашими глазами предметы, о которых говорит; так, там, где он говорит о любви, видно, что он мастерски подобрал слова нежные, изящные и в высшей степени приятные для слуха; там же, где он воспевает боевой подвиг, описывает морское сражение или морское приключение, он выбрал слова жестокие, резкие и неприятные, так что, когда их слушаешь или произносишь, они вызывают ужас».

Излишне, по-видимому, говорить о том, что в форме наставления Шантелу, в форме изложения художественных методов древних Пуссен формулирует свой собственный подход к искусству[17]. Здесь, прежде всего, важно учесть постулируемое Пуссеном *тождество методов*, при посредстве которых формируется эстетическое суждение и которым подчинена самое художественная деятельность.

Неоценимое значение этого письма хорошо осознается искусствоведами, чего, однако, нельзя пока сказать об эстетиках. Почти за тридцать лет до знаменитого трактата Никола Буало «Поэтическое искусство» (1674), который всегда находился в центре внимания исследователей эстетики классицизма, Пуссен намечает основные контуры классицистской теории.

В качестве универсальной эстетической меры, регулирующей творческий процесс, здесь выступает *разум*. Он определяет *способ соотнесения* и, следовательно, *характер соответствия идеи и формы* в произведении искусства. Это соответствие конкретизируется в понятии *модуса*, означающем *определенный порядок*, или, если можно так выразиться, *определенную комбинацию изобразительных средств*. Использование того или иного модуса направлено на возбуждение *определенного аффекта у воспринимающего*, то есть связано с сознательным воздействием на психику зрителя для приведения ее в соответствие с духом воплощаемой идеи. Таким образом, в теории Пуссена мы видим *неразрывное функциональное единство трех составляющих*: *идеи*, воплощающей ее *структуры изображения* и *«программы» восприятия*.

«Est modus in rebus» — эта мысль, афористически выраженная Горацием, получила богатейшую конкретизацию в эстетике, теории искусства и художественной практике древних. Сюда прежде всего следует отнести учение о музыкальных ладах (гармоника)[18], к которому и восходит пуссеновская «теория модусов». Однако, хотя Пуссен в своем письме апеллирует непосредственно к древним, в настоящее время можно считать установленным, что упомянутая аптичная теория была воспринята художником из ренессансной музыкальной эстетики. Речь идет о трактате итальянского композитора и теоретика музыки Джозеффо Царлино «Установления гармонии», опубликованном в середине XVI столетия[19]. Это сочинение с его бесчисленными ссылками на античных авторов и прославлением разума, благодаря которому человек «мало чем разнится от ангелов»[20], не могло остаться вне поля зрения Пуссена и наложило явный отпечаток на его теорию. Главным звеном, объединяющим рассуждения Пуссена и Царлино, является анализ «телосложения» гармонии, которое, по Царлино, подобно строению человеческих страстей, или темпераментов[21]. Отсюда становятся ясными истоки пуссеновской мысли о соотношении модусов художественного выражения с человеческими аффектами. Близка Пуссену мысль Царлино о подобии «мира большего» (космоса) и человека (микрокосмоса), который, в свою очередь, творит «по собственному образу и подобию». Следовательно, произведение искусства также является микрокосмосом. (Ниже нам предстоит увидеть, какое конкретное воплощение нашла эта мысль в творческой практике Пуссена). Столь же родственным живописцу оказывается представление Царлино о художнике как «uomo universale»: согласно ему, композитор должен быть хорошо осве-

домлен в геометрии, арифметике, грамматике, диалектике (искусстве доказательства), истории, риторике [22].

Итак, идеи античности, легшие в основу теории Пуссена, были восприняты им сквозь призму ренессансной эстетики. Однако Пуссен осуществляет синтез этих идей с новой, последовательно рационалистической точки зрения, тем самым закладывая фундамент новой художественно-эстетической системы. Чтение трактата Буало, являющегося зрелым выражением доктрины классицизма, невольно обращает мысль к Пуссену — так много общего в суждениях поэта и художника. Это вполне естественно: общность взглядов Пуссена и Буало вытекает из единства основополагающих философско-эстетических установок — осуществления творческого процесса под эгидой разума.

Вместе с тем как теории, так и практике Пуссена еще не присущ тот дух безусловной регламентации, тот сухой нормативизм, к которому впоследствии приводит эволюция классицизма. Заимствуя слова Маркса из характеристики бэконовского материализма [23], можно было бы сказать, что классицизм у Пуссена как первого своего творца таит еще в себе зародыши всестороннего развития. Для Пуссена его теория не была априори принятой программой; напротив, высказанные художником теоретические положения возникли как плод обобщения его художественной практики. В этом смысле теория и практика Пуссена составляют неразрывное единство и могут быть разделены лишь постольку, поскольку существует различие между естественным языком и языком живописи. (Разумеется, мы не ставим под сомнение возможность подобного обособления в рамках научной абстракции, но подчеркиваем условный характер такового). Поэтому не правы исследователи, склонные считать «теорию модусов» недостаточно гибкой в отношении ее практического применения [24], — неправильна сама *постановка* вопроса. Более всего вероятно, что скепсис исследователя порожден невозможностью установить однозначное соответствие определенного модуса с определенной композицией Пуссена, хотя в отдельных случаях это почти удается (ср., например, опыт Б. Р. Виппера) [25]. Только в отдельных случаях — и теория Пуссена оказывается «недостаточно гибкой» [26]. Но дело в том, что художественная практика Пуссена выступает по отношению к теории как совокупность явлений по отношению к своду закономерностей, а явление, как известно, превосходит закон в смысле разнообразия, богатства оттенков и т. п. Таким образом, поиски точного отображения теории в практике порочны по самому своему существу. Действительно необходимым и вполне достижимым является выяснение того, как теоретический принцип реализует себя в многообразии явлений, каким богатством живых побегов расцветает воплощенная абстракция. Этой задачей мы и будем руководствоваться в дальнейшем.

«Я очень прошу поверить, — убеждает Пуссен своего покровителя, — что не принадлежу к тем, кто всегда поет в одном топе, и *умею варьировать, когда захочу* [курсив наш. — *С. Д.*]...» [27] Из вышеизложенного следует, что в этом иносказании правомерно усмотреть более непосредственную соотнесенность художественной системы Пуссена с музыкой, нежели может показаться на первый взгляд.

Не менее существенны пуссеновские апелляции к поэзии и теории словесного искусства. В терминах поэтики «теорию модусов» можно было бы определить как свод метрических формул.

Здесь со всей отчетливостью встает проблема *диалектики «метра» и «ритма»*, на которой совершенно справедливо акцентировал внимание К. Бадт [28]. Если пуссеновская теория строится на принципе соответствия определенных содержательно-смысловых единств определенным выразительным единствам, то каждый модус представляет собой как бы идеальную схему воплощения той или иной идеи. Выбор модуса есть ограничение определенной нормой, «метром». Это ограничение обусловливает пространственную форму изображения (тип

формата) и, далее, способ пропорционального членения. Однако, как идея реализуется не в абстрактной своей «чистоте», будучи проведена через конкретный сюжет, конкретное действие или ситуацию, так и «метрическая схема» обнаруживает себя не непосредственно, но в том или ином конкретном проявлении. Этой актуализацией «метра» является «ритм».

Используя данную терминологию, мы намерены прежде всего подчеркнуть зависимость теории и практики Пуссена от мусических искусств [29]. Кроме того, анализируемый вопрос, составляя реальную проблему любого из искусств, наиболее строго разработан на материале поэзии [30]. После этой оговорки мы позволим себе употреблять указанные термины без кавычек.

Ритм — это пульс художественного организма. Частота его «биения» во многом определяет экспрессивность изображения. В случае совпадения ритма с метром мы имели бы дело с абсолютным воплощением того или иного модуса — экспрессия художественного выражения обрела бы свою идеальную норму. Но тогда органическое начало уступило бы место механическому. Этого не происходит. Диалектика ритма есть диалектика соблюдения и нарушения нормы. Воплощая норму, ритм подвергает ее дальнейшим модификациям, варьирует и разнообразит. Потенция метрической абстракции реализуется в живом многообразии ритмических форм, оттенков, градаций [31].

Предложенный выше анализ «Ринальдо и Армиды» уже затронул в значительной степени проблему взаимоотношения метра и ритма. Еще больший интерес в этом смысле представляют «хоровые» композиции Пуссена 30-х гг., включающие сцены мифологического, исторического и религиозного характера. Называя эти композиции «хоровыми», мы стремимся прежде всего подчеркнуть присущее им коллективное начало — как в смысле увеличения числа действующих лиц (совокупным героем картин Пуссена все чаще становится человеческий коллектив, захваченный единым действием), так и в смысле органического слияния выразительных средств, почерпнутых живописцем из арсенала различных искусств и традиций. Стиль Пуссена начинает обретать все большее единство. «Пуссен в 1630-х годах продолжает работать в различных «модусах», — пишет В. Н. Вольская. — Однако между радостным «ионическим» модусом его вакханалий и строгим «дорическим» — исторических композиций этих лет не существует того трагического разрыва, который делал почти необъяснимым принадлежность таких картин, как «Смерть Германика» и «Спящая Венера», одному и тому же автору... Пропасть, разделявшая различные типы произведений в ранний римский период, становится теперь менее ощутимой» [32]. Общая тенденция здесь охарактеризована верно; сомнение вызывает лишь натянутая экспрессия таких выражений, как «трагический разрыв» или «пропасть». Как мы старались показать выше, нет нужды прибегать к столь сильным выражениям, чтобы отобразить действительный процесс становления пуссеновского стиля на основе и в рамках «сознательного эклектизма».

Сюжетной основой «Царства Флоры» (1631; Дрезден, Картинная галерея) послужили «Фасты» и «Метаморфозы» Овидия [33]. Картина изображает мифологических героев, после смерти превратившихся в цветы: под гермой Приапа, бога садов, — Аякс, бросающийся на меч (см. «Метаморфозы», кн. XIII, 386—396); рядом Нарцисс, устремивший взор в зеркало воды, что в сосуде, подле которого сидит, охватив его ногами, прекрасная нимфа (не обязательно Эхо, как отмечает Фридлендер [34]; ср. «Метаморфозы», кн. III, 344 и далее); за Нарциссом — Клития, что «вертится Солнцу вослед» («Метаморфозы», кн. IV, 256 и далее), и танцующие путти; затем Гиацинт со своей «нецелимою раной» («Метаморфозы», кн. X, 176—219); с верными псами у ног Адонис, нашедший свою смерть на охоте («Метаморфозы», кн. X, 710 и далее), и, наконец, «Крокон и Смилак, что малыми стали цветами» («Метаморфозы», кн. IV, 283); один из без-

заботных путти, наслаждающийся благоуханием цветка, замыкает композицию. Всех этих героев собрала в своем царстве вечно юная богиня Флора (она — в центре, в зеленом хитоне, кружащаяся в радостном танце). Впрочем, точнее было бы сказать, что их собрал в своей композиции Пуссен, объединивший несколько сюжетных мотивов. В этом объединении заключен глубокий смысл. Художник не ограничивает свою задачу простым рассказом, в основе его замысла, как и всегда, лежит идея общего порядка — идея вечного обновления природы, вечного возрождения жизни. Отталкиваясь от этой смысловой концепции произведения [35], Пуссен находит соответствующее композиционное решение, отмеченное подлинной оригинальностью. Фигуры действующих лиц, расположенные в разных пространственных планах и охарактеризованные выразительными движениями, смыкаются вокруг танцующей Флоры наподобие венка. Эта, если можно так выразиться, «композиционная метафора» позволяет Пуссену представить отдельные эпизоды сцены как фрагменты вечно совершающегося круговорота жизни. Трагизм гибели героев отходит на второй план, их смерть дает начало новой жизни. Даже запечатленный в момент самоубийства Аякс воспринимается как участник веселого хоровода. Свет, даруемый лучезарным богом, колесница которого совершает свой изо дня в день повторяющийся бег по небу, сообщает изображению еще большую праздничность. Богатство и изысканность ритмических градаций выявляются в этой композиции особенно отчетливо. Человеческие тела приобретают *флороморфный* характер: подобно растениям, они изгибаются, вьются, образуя в своем движении сложные кривые, из которых наиболее часто повторяется S-образная, красноречиво обозначенная в свое время Вильямом Хогартом как «Line of Beauty and Grace» — «линия красоты и привлекательности» [36]. Композиционный венок, сопрягающий эти многообразные ритмические элементы, довершает дело. Однако диалектика ритма такова, что его разнообразие обязано своим существованием метру; именно на почве метрической закономерности прорастают и расцветают живые побеги ритмов. Сад Флоры, как он представлен у Пуссена, — регулярно спланированный сад. Его площадь подчинена строгим геометрическим формам. Самое плоскость холста упорядочена четкими вертикальными, горизонтальными и диагональными членениями. Доминирующая диагональ — из нижнего левого угла в правый верхний (как и в случае композиции «Ринальдо и Армиды») — имеет закономерные линейные контрасты (меч Аякса и копье Адониса). И в этом регулярном пространстве, на этой «правильно» расчлененной плоскости, именно благодаря их строгости, разворачивает свое ритмическое богатство живой «венок». Ритм существует в борьбе и согласии с метром, то скрывая, то выявляя его присутствие.

Тем же органическим сочетанием строгости и живости отмечены «Вакханалии» и «Триумфы» 30-х гг. Таковы «Триумф Пана» (1635—1636; Глостершир), «Вакханалия» из лондонской Национальной галереи (1636—1637) и другие картины этого круга. «В картинах Пуссена, воспевающих радости плотской жизни,— писал А. Н. Бенуа,— нигде не чувствуется преобладание зверя над человеком, тела над духом. Но и не безжизненностью отличаются его картины от произведений древних или от его вдохновителя Тициана, а лишь *мерой, которую блюдут у него все действующие лица* [здесь и дальше курсив наш. — *С. Д.*]... Отдаваясь пьянству и сладострастью, они не теряют в своих душах *нерушимый мир и лад*» [37].

К произведениям мифологического цикла вплотную примыкают (с точки зрения рассматриваемой проблемы) такие картины 30-х гг., как «Поклонение золотому тельцу» (ок. 1636—1637; Лондон, Национальная галерея), «Похищение сабинянок» (ок. 1635; Нью-Йорк, Музей Метрополитен) и другие. В композициях этого времени Пуссен продолжает использовать опыт различных художественно-исторических традиций.

Так, в «Похищении сабинянок» в качестве моделей отдельных групп использованы одновременно скульптурные образцы позднего маньеризма (Джованни да Болонья, «Похищение сабинянки») и эллинизма («Галл, убивающий себя и свою жену»)[38]. Однако, будучи подчинены строгому композиционному контролю, эти заимствования перестают восприниматься как таковые и приобретают органический характер. И здесь проявляет себя нерушимое сотрудничество метра и ритма. Чрезвычайно эффектно ритмическое противопоставление бессильно вскинутых изогнутых женских рук и молниеобразных прямых мечей. Тем самым уже на уровне ритмической организации представлена суть сюжетной коллизии — столкновение брутально-воинственного мужского начала с нежно-беспомощным женским.

Думается, прав был М. В. Алпатов, когда указывал на определяющую роль композиции в творчестве Пуссена. «...У Пуссена *композиция, сознательно найденная и творчески оправданная, приобретает главное значение* [здесь и дальше курсив наш. — *С. Д.*]. Он как бы складывает свои картины из вполне самостоятельных фигур; некоторые из этих фигур в тех же позах многократно повторяются в живописи Пуссена, но *в различных сочетаниях они приобретают различный смысл*»[39]. Таким образом, важны не столько элементы изображения как таковые, сколько характер их связи, способ их соотнесения — способ, благодаря которому «обычную и старую тему можно сделать единственной в своем роде и новой». Другими словами, прежде всего важен Порядок изображения.

Внимание, которое мы уделили развитию художественной концепции Пуссена, обусловлено прежде всего тем, что в контексте его творчества идея Порядка выявляет себя с «наивозможной ясностью». Но в контексте эпохи это лишь один из «модусов» воплощения идеи, не исключающий иных форм ее реализации.

Живопись Рубенса принято противопоставлять живописи Пуссена, как барокко — классицизму. Установление этой оппозиции восходит еще к знаменитому спору «пуссенистов» и «рубенсистов», разгоревшемуся во второй половине XVII в. Однако участники спора едва ли коснулись существа дела, чему немало способствовала оценочно-вкусовая позиция обеих сторон[40]. Сравнивали гипертрофированные частности художественных концепций, а не целое с целым. Противополагали «рисунок» и «колорит», забывая о взаимосвязанности того и другого в живописно-пластическом единстве композиции. Справедливости ради отметим, что подобные рассуждения, схоластические по самому своему существу, можно встретить до сих пор — как в устной, так и в печатной форме.

Попытаемся кратко систематизировать сходства и различия названных мастеров.

Если Пуссена прославляли как великого знатока и последователя древних, то Рубенс, получивший имя «Апеллеса своего века» (а затем и «Гомера живописи»), ничуть не уступал французскому мастеру в этой области, а в знании латыни, надо полагать, превосходил его. Во время работы Рубенсу читают Плутарха, Тацита и Сенеку. Рубенс обладает крупнейшей коллекцией антиков. Фламандский мастер глубоко преклоняется перед величием античного искусства и убежден, что именно в нем реализованы универсальные законы прекрасного. Пуссен был признан «живописцем интеллектуалов» (le peintre des gens d'esprit), но бьющий через край темперамент Рубенса счастливо сочетался со столь же мощным интеллектом. Достаточно обратиться к письмам Рубенса, чтобы убедиться в силе его ума и глубине эрудиции. Столь же велика синтезирующая творческая энергия фламандского мастера. Как и Пуссен, Рубенс подвергался многочисленным воздействиям, прошел космополитическую школу Италии и достаточно поздно сформировал свою художественную концепцию. «Его могучий талант, — пишет В. Н. Лазарев, — вбирает в себя все то лучшее, что он унаследовал от античности, от Ренессанса и что он позаимство-

вал из работ братьев Карраччи и Караваджо. На этой сложной основе Рубенс дал грандиозный синтез...»[41]

С другой стороны, если настоящей родиной художественной концепции Пуссена стал Рим — Cosmopolis, как выразился А. Н. Бенуа[42], то гений Рубенса окончательно созрел на почве национальной фламандской культуры. Если французский мастер был склонен к скромному и строгому образу жизни, то Рубенс перестраивает свой дом в духе итальянского палаццо, возводит в саду триумфальную арку, сооружает различные павильоны и особое строение для художественных коллекций; напряженная творческая работа не мешает светскому образу жизни Рубенса, который устраивает роскошные приемы и сам везде является желанным гостем. Рубенс — прославленный дипломат, решающий государственные проблемы своего времени на самом высоком уровне. Если Пуссен творит, как правило, наедине с собой, то Рубенс, «подобно абсолютному монарху, возглавляет... четко работающую и великолепно организованную мастерскую — эту своеобразную «художественную мануфактуру», которую он снабжает готовыми формулами и рецептами, с мгновенной быстротой реализуемыми его многочисленными учениками»[43]. Если Пуссен ограничивается рамками «высокого жанра», то живопись Рубенса охватывает гораздо более широкий жанровый репертуар. Пуссен, подобно Рубенсу, с полным правом мог бы утверждать, что «обрел подлинный Lapidem Philosophicum в кисти и красках»[44], но если французский мастер тем самым подчеркнул бы исключительную роль умозрения в своем искусстве, то для его фламандского современника не менее важной была также и практическая сторона, гордое сознание своей материальной независимости.

Стало привычным констатировать, что барокко избегает *симметрии*. Это как будто бы очевидно, но в абсолютизации очевидного таится опасность серьезного заблуждения. Одно из характерных недоразумений заключается в том, что представление о симметрии оказывается суженным до «зеркальности». Однако зеркальная симметрия — лишь один из типов, объединяемых понятием симметрии в широком и точном его значении[45]. И если Рубенс использует так называемую *поворотную симметрию*, то тем самым он расширяет метрический диапазон своих композиций, а не избегает симметрии. (Впрочем, Рубенс охотно пользуется и зеркальной симметрией). Во всяком случае, симметрическая основа его композиций не вызывает сомнений.

Характерное для Рубенса *совмещение* двух названных типов симметрии можно наблюдать уже в раннем эскизе «Снятие с креста» (ок. 1612—1614; Ленинград, Эрмитаж)[46]. Формат композиции близок к квадрату. Центральная ось выявлена брусом креста; приставленные к нему лестницы образуют на плоскости трапециевидную фигуру. Оптический центр изображения связан с точкой наибольшего напряжения сил — левой рукой Магдалины, на которую всей тяжестью ложится тело Христа[47]. Характерна деформация руки, ее судорожно искривленный контур. К этому центру ориентированы основные, радиальные линии композиции, вокруг него организовано кольцевое движение «ближних» Христа, благодаря чему создается эффект вращения. Фигуры участников действия как бы попали в водоворот и не принадлежат себе. Но по тем же радиальным линиям тело Христа передает каждому часть своей тяжести. Оно собирает, концентрирует энергию и отдает ее, распределяет по своей орбите.

Таким образом, на основе зеркально-симметричного членения плоскости (трапеция) разворачивается действие, построенное по принципу плафонной росписи, с характерной *радиально-кольцевой структурой* изображения. Так формируется новый тип станковой композиции, где *принцип субординации* подчиняет себе принцип координации.

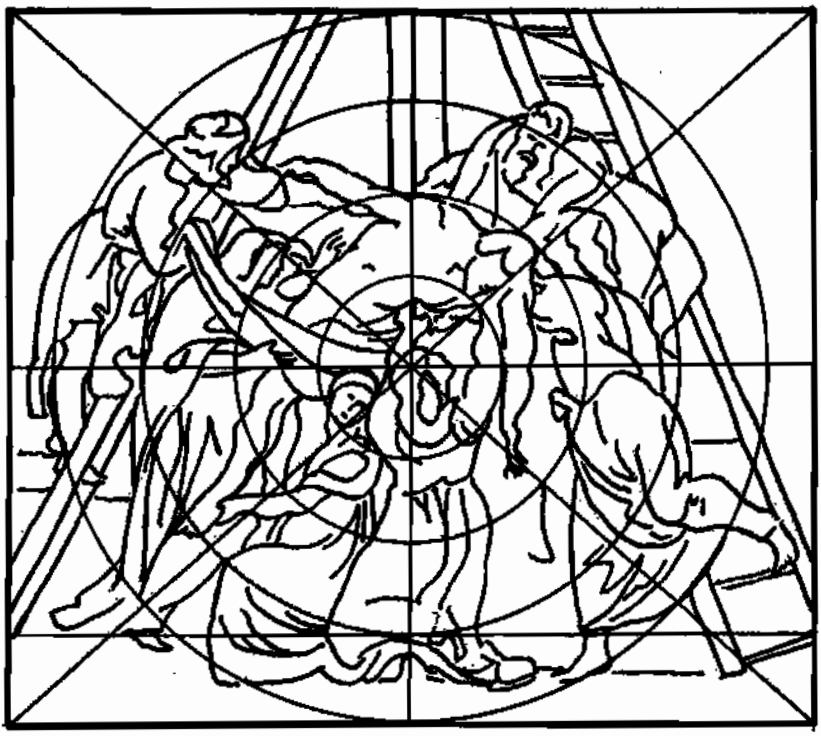
Аналогичное совмещение двух типов симметрии обнаруживает более поздняя композиция Рубенса «Союз Земли и Воды (Шельда и Антверпен)» (ок. 1618; Ленинград, Эрмитаж). Пирамидальное

6. П.-П. Рубенс. Снятие с креста. Эскиз

строение выражено здесь соположением фигур Кибелы и Нептуна. Сплетение их рук вместе с сосудом, служащим опорой, образует главный композиционный узел, относительно которого ориентированы радиальные линии изображения [48]. Вращательное движение обозначено не только направлением периферийных фигур, но и тем, что главные герои представлены в контрастных поворотах: Кибела — лицом к зрителю, Нептун — спиной. Идея связи, объединения, союза находит в этой картине чрезвычайно убедительное композиционно-пластическое решение.

Круговорот, *вращение* — излюбленный ритмико-пластический мотив Рубенса (ср. эрмитажные композиции «Персей и Андромеда», где центром вращения служит круглый щит с головой Медузы, «Охота на львов», где центр выражен захлестнувшимися дугами противонаправленных движений льва и коня, и др.). Как мы увидим в дальнейшем, этот мотив связан с самыми существенными сторонами миросозерцания фламандского мастера.

Любопытно, что фигура Кибелы в «Союзе Земли и Воды» восходит к «Отдыхающему сатиру» Праксителя. Вооб-



7. Схема III. П.-П. Рубенс. Снятие с креста. Совмещение зеркальной и поворотной симметрии

ще говоря, античные реминисценции сплошь и рядом встречаются в живописи Рубенса [49]. Однако это превращение изящной и стройной юношеской фигуры в чувственно-пышное, зрелое женское тело особенно показательно как свидетельство весьма свободного обращения с античным наследием.

В этой связи полезно рассмотреть известное письмо Рубенса Франциску Юнию, автору книги «О живописи древних», которая и послужила непосредственным поводом для письма [50].

«Поистине я нахожу, — пишет Рубенс, — что Вы оказали нашему искусству великую честь, разыскав с таким прилежанием и представив для обозрения в таком великолепном порядке несметные богатства всей античной живописи.

...Ваша книга — поистине хранилище и неисчерпаемый кладезь всевозможных образцов, поучений и указаний, относящихся к достоинству и блеску искусства живописи и рассеянных повсюду в сочинениях древних, что дошли к вящей пользе нашей до нынешнего дня... Ваша книга содержит множество примеров, советов, правил и суждений, служащих нашему просвещению, изложенных с ученостью, достойной изумления, слогом редкого изящества; отличает это сочинение совершенство четкого построения целого, примечательная точность и тщательность в отделке». При всем действительном уважении к древним («кого я чту превыше всего, чьим следам я поклоняюсь, вместо того чтобы даже наедине с собою помышлять о подражании их творениям») слова Рубенса имеют своеобразный этикетный оттенок, свидетельствующий о том, что непосредственные интересы фламандского мастера сосредоточены в иной области. «Поскольку теперь, — продолжает Рубенс, — каждый может так или иначе следовать урокам древних художников, в меру своей фантазии и способ-

8. П.-П. Рубенс. Союз Земли и Воды (Шельда и Антверпен)

ностей, то хотелось бы, чтобы появился когда-нибудь написанный с подобным же старанием трактат о живописи итальянцев, примеры и образцы которой и сегодня у нас перед глазами, так что на них можно просто пальцем указывать». Художественная практика в лице Рубенса призывает теорию искусства обратиться к тому, что доступно зрению, чувству, непосредственному опыту, наглядному изучению, то есть наряду с «универсальным» уделить внимание *«актуальному»*. «Ведь то, что доступно нашим чувствам, — убеждает Рубенс, — и воспринимается острее, и запоминается надежнее, и досконально изучению доступно, и ученым дает более богатую почву для исследования, нежели то, что нам представляется лишь в воображении и словно бы грезах: напрасно трижды силимся мы уловить это (как Орфей — тень Евридики), оно вновь и вновь ускользает от нас, скрытое пеленою слов, и обманывает наши надежды».

Это написано за три года до смерти и отражает сложившуюся художественно-эстетическую позицию Рубенса. Если у Пуссена обращение к искусству и эстетике древних сопряжено со стремлением к универсализации художественного языка, то Рубенс в своем творческом развитии, напротив, идет от «универсального» к «актуальному», и самое античность, вопреки точности интеллектуального ее постижения Рубенсом, получает в его живописи весьма вольную интерпретацию. Если логика творческих исканий приводит Пуссена к классицизму, то для Рубенса классицизм становится отправным пунктом в развитии собственной творческой концепции (ср. ранний период творчества Рубенса, который принято называть «классицистическим»). Если Пуссен подчиняет все компоненты изображения единому метрическому строю, сообщая экспрессии изображаемого действия строгую упорядоченность, — так, что его композиции

можно, образно выражаясь, «скандировать», то Рубенс свободно комбинирует метрические схемы, совмещает различные «порядки» изображения и часто скрывает геометрическую основу композиции безудержной экспрессией своей кисти. Наконец, если Пуссен и сам сюжет стремится возвести к «первоидее», то Рубенс и в рамках традиционной сюжетики решает актуальные проблемы своего времени.

При всех названных различиях установление оппозиции «Рубенс — Пуссен» (и шире — «барокко — классицизм») по признакам наличия или отсутствия Порядка — задача крайне неблагодарная. Как верно отметил А. Брипкман, «композиция картин барокко гораздо более строго рассчитана, чем это кажется с первого взгляда, причем в эту эпоху принимается во внимание не только композиция на плоскости, но еще в большей мере композиция в пространстве» [51]. Это можно прямо связать с творчеством Рубенса, к которому нам предстоит возвращаться неоднократно.

В смысле художественной методологии резко выраженную оппозицию классицизму составляет искусство Караваджо и его последователей, хотя сам Пуссен не избежал влияния Караваджо.

Своеобразие творческой позиции Караваджо с впечатляющей простотой раскрывает его собственное определение «valentuomo»: «Это слово „valentuomo“ в моем понимании означает, что человек хорошо знает свое ремесло; так и художник — стоящий человек (valentuomo), если он *умеет хорошо писать и хорошо передавать натуру* [курсив наш. — *С. Д.*]» [52]. Может показаться, что отсутствие развернутых теоретических установок исключает проблему метода из творчества итальянского мастера. Однако с этим нельзя согласиться. Художественный метод не обязательно представлен в эксплицитной форме, в виде сформулированной программы и т. п., — он может быть «извлечен» из структуры самих художественных произведений [53].

Метод, реализованный в композициях Караваджо, имеет характерную индуктивную направленность. Установка на единичное явление в его непосредственной конкретной данности — основа того специфического «натурализма», происхождение которого связывают с именем итальянского мастера. Одним из наиболее наглядных примеров служит знаменитая «Корзина с фруктами» (1596; Милан, Амброзиана). «Даже если согласиться с предположением некоторых ученых, что мы имеем здесь дело с вырезом из картины, — пишет Б. Р. Виплер, — все же несомненно, что перед нами «чистый» натюрморт, лишенный каких-либо дидактических, аллегорических и иллюстративно увеселительных функций и открывающий перспективы совершенно нового жанра живописи — передачи природы, видимости в их прямом, непосредственном значении. Вместе с тем амброзианская «Корзина с фруктами» отмечена характерным для раннего Караваджо противоречивым сочетанием, с одной стороны, физиологического натурализма (груша, изъеденная червями, свернувшийся, вянущий лист) и, с другой стороны, необычайной четкости линейного и красочного ритма и поистине классической обобщенности и прочности композиции» [54].

Справедливо полагать, что композиции Караваджо, особенно в ранний период творчества, сознательно строятся по принципу *обнажения конфликта*. Стержневым противоречием выступает конфликт абстрагированного фона, «фона вообще», и предельно натурализованного, тактильно ощущаемого предмета. У Пуссена и Рубенса, при известном их различии, пространство композиции воспринимается как среда логического и органического становления предмета, у них предметы, фигуры, группы вплетены в ритм композиционного целого, являясь как бы его «сгущениями»; Караваджо совершенно скрывает родство предмета с пространством, вводит крупный план и буквально гипнотизирует зрителя иллюзорно-натуральными образами, будто бы сразу возникшими и навсегда застывшими во всей индивидуальной неповторимости.

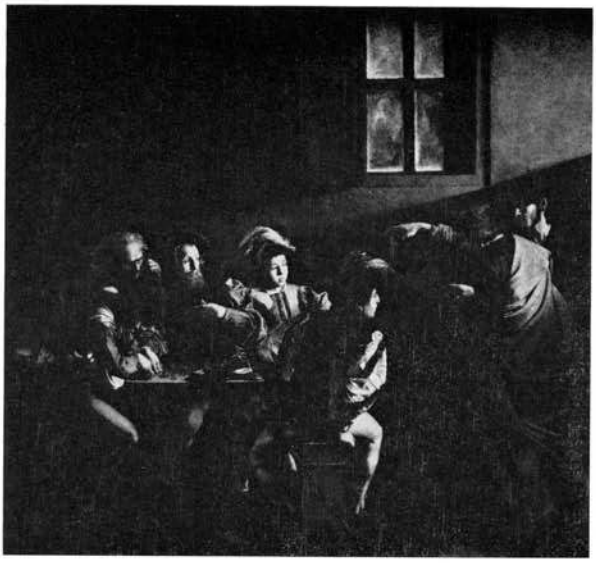
Светотень, доведенная до предельной выразительности, становится у Каравад-

9. Караваджо. Лютнист

жо важнейшим композиционным фактором. В амброзианском натюрморте предметы даны в светлой среде, но это — редкое исключение в творчестве итальянского мастера. Как правило, фон погружен в глубокую тень, а вся энергия светового потока направлена на героя и его предметное окружение. Способом такой «лабораторной изоляции» объекта изображения Караваджо добивается поразительных оптических, а затем и художественно-психологических эффектов. Чтобы убедиться в этом, достаточно проследить эволюцию системы «тенеброзо» от произведений середины 90-х гг. («Лютнист», Ленинград, Эрмитаж; «Кающаяся Магдалина», Рим, галерея Дориа; и др.) до прославленного цикла картин из жизни апостола Матфея в римской церкви Сан Луиджи деи Франчези (работа над циклом завершена ок. 1602 г.).

Не следует, однако, думать, что Караваджо исключил проблему предметно-пространственного единства как таковую. В его художественной концепции предмет и пространство, герой и среда, часть и целое связаны по принципу «pars pro toto» — *часть вместо целого*. Крупный план, характерное фрагментирование композиции, система «тенеброзо» суть формы воплощения данного принципа. «В осуществляемом через противоречие, через контраст единстве система «тенеброзо» устанавливает связь частного и общего, реального и идеального, факта и истории, человека и мира, человека обыденного с человеком гуманистическим. Она предполагает разделение и соединение двух точек зрения. Она, с одной стороны, организует восприятие в связи с близким в пространстве и времени, непосредственно данным узким кругом обыденного бытия, предусматривает субъективное углубление в его «среду», но линейная математическая перспектива уже не дает непосредственного выхода из нее к горизонту широкого мира. Связь «среды» с этим миром определяется теперь иной «перспективой», устанавливаемой посредством луча света, приходящего извне...»[55]

Итак, проблема целостности сфокусирована в единичном образе, и этот образ является суверенным представителем целого. В своей мастерской, перед моделью, освещаемой «бычьим глазом»[56], Караваджо открывает новые законы восприятия мира, подобно тому как биология его эпохи проникает в невиданные



10. Караваджо. Призвание Матфея

глубины материи посредством микроскопа. При отсутствии сформулированной программы метод, реализованный в композициях Караваджо, заявляет о себе более красноречиво, чем иные теоретические декларации, и обладает огромной агитационной силой. Справедливо полагать, что это в полной мере осознавал и сам мастер. В данном отношении принципиальное значение имеет возможность «перевести» знаменитое «Призвание Матфея» (ок. 1600) с евангельского языка на язык творческой биографии самого живописца.

Композиция «Призвания» является совершенно зрелым воплощением художественного метода Караваджо. Прежде всего хочется отметить скрытую тектоническую основу картины, причем здесь следует делать двойное ударение, поскольку одинаково важно и наличие тектонического начала, и то, что оно присутствует неявно. Изобразительная плоскость упорядочена строго вертикальными и строго горизонтальными членениями, но тщательный расчет равновесия площадей почти не читается, будучи скрыт динамическим эффектом вторжения света. Диагональ светового потока вместе с указующими перстами трех рук (Христа, апостола Петра и самого Матфея) концентрирует внимание на главном герое изображения. Свет аккомпанирует действию, но вместе с тем и сам приобретает свойство одушевленного движения, жеста, указания и призыва. Оптический эффект несет основную смысловую нагрузку. Действие света равносильно действию слова. «Следуй за мною» — это не только веление Христа, но и буквальное просветление словом.

Подчеркнуто будничный быт, куда низведено чудо явления Христа, реалистическая характеристика действующих лиц, специфический «натурализм» в трактовке предметной среды — эти и другие черты композиции лишний раз свидетельствуют о присущем Караваджо стремлении к демократизации религиозного чувства. Но факты позволяют обнаружить еще один смысловой план картины, который художник не позаботился скрыть. «Многое в этой комнате, — пишет Б. Р. Виппер о «Призвании Матфея», — было знакомо друзьям художника по его мастерской — и окно с тяжелыми ставнями, и кресло с изогнутыми ручками, и скамейка, повторяющиеся в различных картинах мастера.

Кое-кого из этих друзей и мы можем попытаться угадать. Прежде всего, в облике Христа мы узнаем черты самого художника, а в юноше, сидящем спиной к зрителю, — молодого болонского живописца Лионелло Спада, горячего адепта Караваджо, который часто служил мастеру моделью. Нельзя ли пойти дальше и предположить, что в образе Матфея запечатлены черты закадычного друга Караваджо и его постоянного сообщника во всякого рода бесчинствах — рыжебородого архитектора Онорио Лунги — и что старик в бархатном камзоле с лорнетом — это антиквар Валентино, первым открывший талант мастера?»[57] Даже если эти предположения верны лишь отчасти, то и тогда символический параллелизм смыслов — внеиндивидуального и глубоко личного — остается актуальным.

Не является ли это лучшим свидетельством самосознания художника, его веры в истинность своего искусства, в пророческую силу своих художественных открытий?

И уж вряд ли нужно говорить о том, насколько широко распространилось влияние мастера, захватившее не только его соотечественников, но и целые европейские школы, включая крупнейших живописцев XVII столетия.

Как мы уже отмечали выше, композиция может становиться формой полемики. Творчество Караваджо наилучшим образом подтверждает этот тезис, как и то, что сам полемический принцип, принцип противоречия, может становиться организатором композиционной формы. В живописи Караваджо «актуальное» дерзает на роль «универсального», и в этом смысле обновляющее, революционное значение его художественного метода трудно переоценить[58]. Рембрандтовский анализ микромира человеческой души, тесно связанный с его живописной концепцией света, мощный реализм образов Веласкеса, реалистическая объективность поэтики Вермера — эти и многие другие завоевания европейской живописи XVII в. нельзя полноценно осмыслить вне традиции «караваджизма».

* * *

Обратившись к рассмотрению художественной концепции Караваджо в последнюю очередь, мы как бы встали против течения истории: когда ранняя смерть оборвала творческий путь итальянского мастера, Пуссен едва вышел из отроческого возраста, а Рубенс только сформировался как художник и стоял на пороге главных открытий. Сделано это вполне сознательно и ничуть не противоречит исторической логике. Ранняя смерть Караваджо не помешала долгой жизни его художественной системы: сформированная ранее, она актуально сосуществовала с концепциями Рубенса и Пуссена; более того, она содержала в себе симптомы романтизма и тем самым как бы опережала свое время. Созидательная энергия пуссеновского творчества была направлена, по преимуществу, на интеграцию художественно-эстетического опыта классики, и совершенно закономерно то, что французский живописец, независимо от собственного желания, стал основателем канонической системы классицизма. Караваджо и караваджизм ориентированы на преобразование наследственных условностей восприятия мира, на актуализацию изобразительного языка. Идя от Пуссена к Караваджо, мы таким образом шли от «нормы» к «аномалии» (разумеется, кавычки здесь необходимы).

Типологический подход, с большой четкостью примененный в «Основных понятиях» Г. Вельфлина, обусловил акцентированное противопоставление художественных принципов Ренессанса и барокко. О достоинствах и недостатках такого подхода говорилось очень много, и сейчас речь не о них. Дело в том, что система вельфлиновских оппозиций может быть более или менее адекватно использована и в границах самой «эпохи барокко». Действительно, композиционно-пластическое мышление, реализованное в живописи Пуссена, тяготеет к одному «ряду понятий», а художественная методология Караваджо — к противоположному. Консервативной и уни-

версализирующей тенденции противостоит тенденция к разрушению канонической системы искусства. Рационализм противостоит сенсуализму, дедуктивный метод — индуктивному. Интенцию барочной живописи в достаточно грубом типологическом приближении можно определить как стремление согласовать несогласное — так сказать, примирить Пуссена и Караваджо.

Вообще в границах «эпохи барокко» гораздо яснее, чем ранее, выявилось противостояние двух творческих позиций — «классической» и «романтической». Характеризуя эти позиции, В. М. Жирмунский писал:

«Классический поэт имеет перед собой задание объективное: создать прекрасное произведение искусства, законченное и совершенное, самодовлеющий мир, подчиненный своим особым законам. Как искусный зодчий, он строит здание; важно, чтобы здание держалось, подчиненное законам равновесия; если здание укрепилось по законам художественного равновесия, цель поэта достигнута... Момент субъективный при этом в рассмотрение не входит: какое нам дело до «личности» и «психологии» зодчего, когда мы смотрим на созданное им прекрасное здание?

Напротив, поэт-романтик в своем произведении стремится прежде всего рассказать нам о себе, «раскрыть свою душу». Он исповедуется и приобщает нас к эмоциональным глубинам и человеческому своеобразию своей личности... Поэтому романтическое произведение легко становится дневником переживаний, интимных импрессий, «человеческим документом». Поэтому оно интересно в меру оригинальности и богатства личности поэта и в соответствии с тем, насколько глубоко раскрывается эта личность в произведении»[59].

Это сказано о поэзии, мы говорим о живописи, по суть дела не меняется.

Однако важно подчеркнуть, что, говоря о Пуссене и Караваджо, мы менее всего имели в виду хрестоматийных «типичных представителей». Речь шла о формировании концепций, лишь обусловивших *возможность появления* тех, к кому действительно применимы подобные определения. С другой стороны, не менее важно и то, что именно «эпоха барокко» активнейшим образом стимулировала мысль ученых, занятых проблемой типологии культуры и искусства[60].

Размежевание художественных методов, посредством которых реализуется идея Порядка в XVII столетии, предполагает принципиальную неоднозначность критериев целостности в анализе композиционных форм. Иными словами, *характер творческой интенции* становится одним из важнейших композиционных факторов. Так, сочетание принципов субординации и координации в композициях Пуссена, как и очевидное преобладание субординированной композиции в творчестве Рубенса, находятся в прямой связи с «сознательной волей» художников. На данном историческом этапе исследователь лицом к лицу сталкивается с необходимостью судить художника «по законам, им самим над собою признанным»[61].

Вместе с тем «эпоха барокко», отмеченная предельным динамизмом художественных процессов, образует в течении истории как бы гигантский водоворот, втягивающий в себя традиционное и новаторское, ретроспективное и перспективное, универсальное и актуальное, прошлое и будущее. Диалектика развития искусства обретает здесь свое концентрированное выражение. Н. И. Конрад имел все основания для того, чтобы назвать эту эпоху «нервным узлом истории»[62].

До сих пор мы акцентировали внимание на вопросах художественной методологии. Теперь перенесем акцент на феноменологию искусства XVII столетия и рассмотрим живопись «эпохи барокко» во взаимосвязи проблем пространства, времени и движения.

Пространство, время, движение

Современная научно-философская литература, посвященная проблемам пространства и времени, труднообозрима [1]. При этом, однако, выработаны некоторые общие принципы анализа данной проблематики, и основополагающим является признание неразрывной связи пространства и времени и вытекающее отсюда требование рассматривать их как *единство*, как *пространство-время*. Другим важнейшим принципом принята необходимость различать *концептуальное* и *перцептуальное* пространство-время. Действительно, пространственно-временная модель, формируемая на уровне общезначимых понятий (концептов), и отображение реального пространства-времени в индивидуальном психологическом опыте существенно различны.

Указанные принципы полностью сохраняют свое значение и в сфере искусства.

«Модельное отображение вне нас существующей реальности, осуществляемое на уровне концептуального пространства и времени, в случае произведения искусства выступает как объективированный фон художественных событий... Однако моделирование внешней реальности есть лишь способ выразить конкретный художественный образ, который никогда не локализуется в концептуальном пространстве и времени.

Художественный образ, представляющий собой основное содержание всякого произведения искусства, может быть реализован только в рамках перцептуального пространства и времени (лучше сказать, перцептуального пространства-времени) субъекта, создающего или воспринимающего художественное произведение. Надо отметить, что в перцептуальном пространстве-времени индивидуума локализуются не только ощущения и восприятия, но также и представления, фантазии, настроения...»[2]

Историк искусства должен извлечь отсюда соответствующие выводы, и в

особенности тот, что художественные произведения изучаемой им эпохи дают пространственно-временные образы, лишь *опосредованно* связанные с господствовавшими в ту эпоху концепциями пространства и времени. Иными словами, художественное пространство-время Рубенса, Пуссена, Веласкеса, Рембрандта, Вермера обладает известной независимостью относительно научно-философских представлений их эпохи. Конечно, нельзя преувеличивать степень этой независимости, поскольку перцептуальное и концептуальное пространство-время находятся в отношении дополнительности друг к другу [3].

До настоящего времени историков искусства привлекает позиция, восходящая к трудам виднейшего представителя венской школы искусствознания Макса Дворжака. Суть этой позиции состоит в том, чтобы рассматривать историю искусств в русле «истории духа» («Kunstgeschichte als Geistesgeschichte») [4]. Развивая идеи учителя, Отто Бенеш в своей замечательной книге об искусстве Северного Возрождения писал: «История идей учит нас тому, что одни и те же духовные факторы лежат в основе различных сфер культурной деятельности. Это позволяет нам провести параллели между художественными и научными явлениями и ждать от этого их взаимного разъяснения» [5]. Бенеш дает убедительную картину параллелизма пространственных представлений в науке и искусстве второй половины XVI столетия. «Построение *пространства* сделалось одной из главнейших художественных проблем. Из пространства статического оно становится пространством со все возрастающей кривизной, динамическим и напряженным» [6]. Коперник, Тинторетто, Бруно, Брейгель, Кеплер, Эль Греко, Белланж — лишь некоторые имена из ряда сопоставлений, проводимых в книге Бенеша. «Вселенная становится динамичной — это представление о ней отражается как в науке, так и в искусстве» [7].

Однако подобная позиция таит в себе опасность некоторого упрощения роли искусства в сложном и противоречивом единстве различных форм идеологии. «...Не следует забывать, — отмечает В. Н. Гращенков в предисловии к русскому переводу книги Бенеша,— что, сложившись на основе различных идейных источников, художественное мировоззрение само по себе может оказывать активное воздействие на идейную обстановку эпохи. Более того, в те времена новое миросозерцание передко проявлялось раньше и полнее в *художественной форме*, а уже позднее — в теологическом доктринерстве, философии и науке» [8]. Справедливости ради заметим, что высоко развитое чувство научного такта позволяет самому Бенешу, как правило, избегать подобного упрощения художественных проблем.

И все же вопрос о концептуальных моделях пространства-времени в эпоху барокко нельзя обойти стороной. Другое дело, что здесь мы не обнаружим формулы для решения соответствующих проблем искусства и в лучшем случае лишь наметим «объективированный фон художественных событий».

Прежде всего хочется указать на исключительную подвижность картины мира, связанную с перманентной революцией научно-философской мысли в эпоху барокко (ср. выше). Гений Коперника, «стронувший с места» земную сферу, одновременно сообщил ускоренное движение сфере человеческой мысли. Отныне идея движения обретает всепроникающую силу, и эпоха барокко служит тому ярчайшим свидетельством.

Так много новостей за двадцать лет
И в сфере звезд, и в облике планет,
На атомы вселенная крошится,
Все связи рвутся, все в куски дробится.
Основы расшатались, и сейчас
Все стало относительным для нас.

Так писал Джон Донн — современник Шекспира, родоначальник «метафизической школы» английской барочной поэзии, автор «Анатомии мира» (An Anatomy of the World, 1610—1612) [9]. Однако подобная реакция, вполне естественная в рамках художественно-поэтического сознания, была неприемлема для науки, по самой своей природе склонной к рациональному обоснованию су-

щего. Если распатались старые основы мира, то взамен должны быть упрочены новые. И мысль XVII столетия без устали трудится над обработкой и интерпретацией множества фактов, чтобы на месте разрушенной системы представлений создать соответствующую новым критериям реальности и в этом смысле адекватную модель мира. В борьбе концепций формируется новая «парадигма», классическое изложение которой дает Исаак Ньютон в своих «Началах»[10].

Говоря о пространстве, времени и движении как о понятиях общеизвестных, Ньютон замечает, что обыкновенно эти понятия относятся к постигаемому чувствами. Во избежание недоразумений (в буквальном смысле слова!) Ньютон вводит принципиальное разграничение данных понятий на абсолютные и относительные, истинные и кажущиеся, математические и обыденные[11]. *Абсолютное пространство* есть пустое «вместилище тел», бесконечное, неподвижное, непрерывное, одинаковое во всех точках и по всем направлениям, то есть однородное и изотропное. *Относительное пространство* есть какая-либо ограниченная подвижная часть абсолютного пространства, определяемая чувствами по положению относительно некоторых тел. *Абсолютное время* — чистая длительность; оно протекает равномерно и, будучи пустым «вместилищем событий», не зависит от их хода. *Относительное* (или кажущееся, обыденное) *время* есть постигаемая чувствами, внешняя, совершаемая при посредстве какого-либо движения мера продолжительности, заменяющая в обыденной жизни истинное математическое время[12]. По Ньютону, пространство и время независимы друг от друга.

Как мы видим, Ньютон опровергает поэта, своего соотечественника; в проведенном разграничении понятий можно усмотреть некоторую параллель тому, с чего была начата эта глава[13].

Вводя понятия абсолютного пространства и времени, Ньютон опирался на Евклидову геометрию и идеи механики, которая в XVII в. играла роль центральной физической науки и приобрела классическую форму в трудах самого Ньютона. Мир, осмысленный с этих позиций, снова обрел известную устойчивость. Но подчеркнем, что новые устои Вселенной были возведены ценой специфического абстрагирования форм и законов ее существования[14].

Впрочем, у Ньютона были сильные оппоненты, выдвигавшие альтернативные пространственно-временные концепции. Так, ньютонианским принципам противоречила идея Декарта о тождестве протяженной материи и пространства. Но главным оппонентом Ньютона выступил Лейбниц. Еще Аристотель высказывал мысль, согласно которой пространство представало как совокупность мест тел, а время — как число движений. Развивая идеи Аристотеля и отчасти Декарта, Лейбниц предлагал рассматривать пространство как порядок взаимного расположения множества индивидуальных тел, а время — как порядок их явлений или сменяющих друг друга состояний. Таким образом, по Лейбницу, протяженность и длительность суть *отношения*, или *«порядки»*. Эта реляционная по своему существу концепция входила в противоречие с самими основаниями ньютонианской теории и явно опережала историю: аргументы в пользу воззрений Лейбница были получены лишь спустя два века[15].

Мы очень схематично изложили итоги борьбы, длившейся на протяжении всей эпохи барокко и завершившейся упрочением ньютонианской «парадигмы» в европейской науке Нового времени. Каким же был путь искусства в решении названных проблем? Как трактовала пространство, время и движение живопись, по своей природе связанная с «кажущимся»? Насколько правомерны здесь параллели с научно-философским знанием? На эти вопросы нам и предстоит отвечать.

* * *

Около 1620 г. Рубенс написал пейзаж с возчиками камней[16].

Композиционный центр обозначен расколотой по вертикали пирамидой ска-

11. П.-П. Рубенс. Возчики камней

лы, у подножия которой совершают свой труд смертные питомцы природы. Правая и левая части изображения — их можно было бы назвать «створками»[17] — даны в резком контрасте: слева — низкий горизонт, тень, справа — высокий горизонт, свет. День и ночь как бы взвешены в поле изображения, и чаша ночи перевесила чашу дня. Отсюда напряженная диагональная ритмика композиции. Величие природы пугающе-таинственно: из пещерной утробы, этого материнского лона ночи, выползает мрак и окутывает землю. Почти судорожное усилие человека, сдерживающего тяжелую повозку, незримыми волнами распространяется по всему полю картины. Ему вторят стволы, корни и ветви деревьев, камни, уступы скал, дорога, подобная бурлящему потоку. Все полно необычайного напряжения. Момент смены дня и ночи, выбранный Рубенсом совершенно сознательно, порождает особый комплекс ощущений. Так чувствует себя путник, застигнутый темнотой в дороге: вся природа кажется живым, одушевленным единством, миром, населенным многими породами существ, облики которых угадываются в сплетениях линий и форм, в игре света и тени. Все движется, волнуется, дышит, звучит.

Пейзаж Рубенса представляет изменчивую, текущую природу, и человек едва выделим в ее течении. Репрезентативное начало снято (в диалектическом смысле слова) повышенной экспрессией изображения, тем специфическим чувственным «натурализмом», который составляет характернейшую черту искусства барокко. Природа у Рубенса эксцентрична: внутреннее стремится к непосредственному овнешнению.

Если говорить о так называемом *пространственно-временном единстве живописного произведения*[18], то «Возчики камней» — превосходный образец такого единства. Динамика пространства в

12. П.-П. Рубенс. Возчики камней. Фрагмент

пейзаже Рубенса согласована с течением времени, пространство и время взаимно определяют друг друга. В эпицентре пространственной динамики — там, где в предельном усилии человека сконцентрировано все напряжение композиции, — время как бы «завязано узлом» и оценивается нами как «настоящее»[19]. Но главное, что это «настоящее» не заполняет собой изображение, а является лишь акцентом в течении времени, в круговороте природных состояний.

Как уже отмечалось, Рубенс с характерным постоянством варьирует *тип радиально-кольцевой композиции*, выделяя в качестве организующего центра нечто сферообразное — будь то сосуд («Союз Земли и Воды»), щит («Персей и Андромеда»), отверстая пасть пещеры («Возчики камней») или узел, образованный вихрем тел («Охота на львов»). Ориентированное относительно этого центра пространство изображения приобретает *сферический* характер, на что обратил внимание еще Роже де Пиль, высказавший устами своего Филарха следующие соображения: «...Тела не только должны быть собраны вместе, но и *составлять некий шар* [здесь и дальше курсив наш. — *С. Д.*], или груду, или, как говорил Тициан, виноградную гроздь, чтобы все освещенные части группы вместе создавали *одно* светлое пятно и все тени сливались в *одну*; это должно быть сделано естественно, не навязчиво, как будто вещи расположились так случайно... Как я сказал, по возможности следует располагать массы таким образом, чтобы *одна* из них господствовала и чтобы вся картина воспринималась как один объект. Из всех видимых вещей зрению приятнее всего те, которые имеют *круглую форму*, эта круглая форма может быть увидена двояко: либо снаружи, как *выпуклая*, либо изнутри, как *вогнутая*... Поскольку из всех фигур круглая — самая совершенная и приятная, то и *самым со-*

13. П.-П. Рубенс. Охота на львов. Эскиз

вершенным и приятным размещением ряда предметов будет то, которое приближается к сфере, взятой с наружной либо с внутренней ее стороны»[20].

Эти рассуждения, несмотря на несколько формальный их характер[21], отмечены глубоким проникновением в суть дела и во многом объясняют принцип интеграции элементов изображения в композициях Рубенса. Однако дело не только в том, что «круглая форма приятнее всего зрению»; еще более важно то, что Рубенс разлагает действие во времени и придает композиции циклический характер (ср. греческое kyklos — колесо, круг, кругооборот). Отсюда становится понятным, что у Рубенса основным фактором, обеспечивающим пространственно-временное единство изображения, является *движение*.

До возможного предела экспрессия движения доведена в эскизах фламандского мастера. Один из самых блестящих образцов такого рода — эрмитажная «Охота на львов» (ок. 1621).

Композиция представляет собой настолько сложное сцепление тел, такое множество узлов и сплетений, что поначалу какая-либо попытка рационального ее постижения кажется неосуществимой. Будто бы вихрь завладел кистью, в мгновение ока охватил всю плоскость доски и унесся, оставив немыслимо сложный след — «иероглиф» своего движения. Попробуем все же расшифровать этот иероглиф.

Общий поток движения направлен по диагонали — той самой «диагонали борьбы», с которой мы уже сталкивались у Пуссена. Вытянутый формат всецело способствует проявлению ее активности. В центре потока тела образуют круговорот, обозначенный захлестнувшимися дугами движений льва и коня. Это основной узел композиции, эпицентр борьбы, где динамика предельно сгущена и конкретизирована в свирепой хватке льва и почти очеловеченном ужасе коня. Композиционная диалектика их движений на редкость выразительна. Мускулистое тело хищника вместе с жертвой, повисшей в его смертельных объятиях, тяжелой волной перекатывается через конский круп, падает вниз, и это стремительное низвержение дает волю контрастному движению, почти взлету коня, стремящегося сбросить ужасное бремя. Из этого спиралевидного сплетения, как из источника энергии, динамика распространяется по всем направлениям ком-

позиции. Можно выразиться иначе: в это сплетение, как в водоворот, втягиваются все формы, утрачивая прямолинейность, образуя сложные кривые. Возникает целое семейство S-образных.

Поиски словесного эквивалента той образной мощи, которую буквально излучает эскиз Рубенса, — занятие излишнее. Важны верные акценты, и главный следует сделать на пространственно-временной динамике, замкнутой в пределах формата и в силу этого обретающей непрерывный характер. Композиция Рубенса — своего рода perpetuum mobile, вечный двигатель, превосходящий законы физики, но вполне согласующийся с законами искусства.

В этой связи уместно сделать одно важное теоретическое отступление.

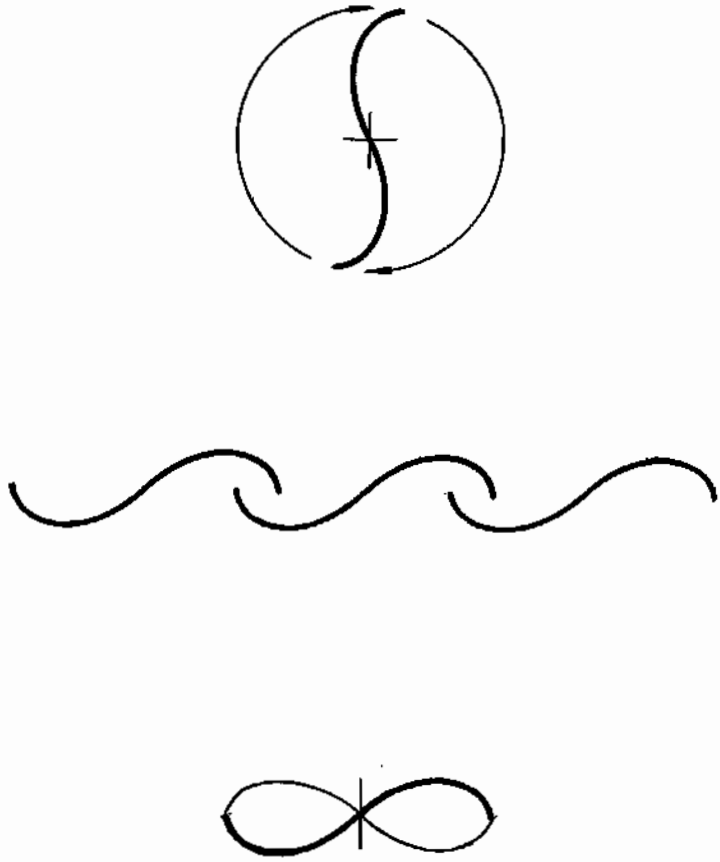
В лексиконе ученых, современников Рубенса, существовало латинское выражение «Summa omnium» — «сумма всех». Это выражение часто употреблял Кеплер, вычисляя объем тела как сумму элементарных объемов, его заполняющих. Известно, что Лейбниц ввел знак интеграла $\int$ (удлиненная буква S) именно в качестве сокращенной записи выражения «Summa omnium». В следующем столетии Хогарт издал уже упомянутый трактат «Анализ красоты», на титульном листе которого был начертан тот же знак — удлиненная S-образная, получившая громкое имя «линия красоты». В предисловии к своей книге художник отметил, что «ни один египетский иероглиф не занимал умы в течение столь долгого времени»[22]. Действительно, прошло более двух столетий, и вот наш современник Л. Ф. Жегин утверждает: «...Приходится сейчас признать, что Хогарт, по существу, был прав... и даже в большей степени, чем предполагал сам... Для изобразительного искусства линия латинского S оказывается универсальной»[23].

Итак, S-образная до сих пор сохраняет высокий статус как «Summa omnium» в искусстве изображения, как «интеграл красоты».

S-образную находили везде, куда направляли зрение: в движении волн и языках пламени, в изгибах растений, в грации газели и тигра, лебедя и горностая, в пластике человеческих мускулов и т. д. и т. п. Отсюда синонимические варианты: «волнообразная», «пламениподобная», «змеевидная». В этой линии как бы воплотилась самое натура, сама жизнь с присущим ей вечным движением. Именно способностью *удержать динамику, охватить единым знаком сумму всех движений* и привлекает прежде всего S-образная. Это бесспорно в отношении Хогарта, видевшего сущность красоты в гармонии единства и разнообразия: на титуле «Анализа красоты» пирамида с S-образной установлена на фундаменте с надписью «Variety» («Разнообразие»). Это бесспорно и в отношении Микеланджело, на которого ссылался Хогарт, приводя отрывок из трактата теоретика маньеризма Ломаццо: «Рассказывают, что *Микеланджело* (здесь и дальше курсив русского издания) однажды дал следующее наставление своему ученику художнику *Марку из Сьены: в основу своей композиции он всегда должен класть фигуру пирамидальную, змеевидную и поставленную в одном, двух и трех положениях*. В этом правиле... заключается вся тайна искусства, потому что величайшее очарование и жизнь, какие только может иметь картина, — это передача *Движения*, которое художники называют *духом* картины. Нет такой формы, которая бы выражала *движение* лучше, чем пламя или огонь, который, согласно *Аристотелю* и другим философам, является наиболее деятельным из всех других элементов. Поэтому форма языка пламени наиболее пригодна для изображения движения. Пламя имеет форму *Конуса* или острия, которым оно будто бы рассекает воздух, чтобы подняться в свою, присущую ему сферу. Таким образом, композиция, которая имеет эту форму, будет наиболее красивой...»[24]

Итак, отправным пунктом является идея Движения.

Действительно, на это указывает элементарный анализ S-образной. Фигура обладает поворотной симметрией (имеет поворотную ось второго порядка) и бла-



14. Схема IV. Симметрические свойства S-образной

годаря этому образует конфигурации, издавна воплощающие идею движения — например, свастику; Герман Вейль в своих лекциях о симметрии называет этот знак «одним из наиболее ископных символов человечества, бывших достоянием многих, по-видимому, независимых друг от друга цивилизаций», не забыв, однако, добавить, что в наши дни он стал «символом ужаса, еще более страшным, чем змееволосая голова Медузы»[25]. По мнению Вейля, источник представления о магической силе подобных фигур «кроется в возбуждающем действии неполной симметрии — во вращениях без отражений»[26]. Прибегнув к операции параллельного переноса, или трансляции, мы получим не менее известную конфигурацию, воплощающую идею бесконечного движения (вариант «меандра»). Наконец, вводя плоскость отражения, можно получить «восьмерку» — конфигурацию, где движение может осуществляться вечно по одному и тому же пути. (Следует заметить, что абстрактное зеркало, которое имеет в виду теория симметрии, обладает двумя сторонами, способными отражать).

Динамическая потенция S-образной вполне очевидна и освящена многовековыми традициями. Следует подчеркнуть, однако, что стихия движения умиротворена и гармонизирована в этом знаке, который благодаря своим симметрическим свойствам согласует *динамику* и *статику*, *движение* и *покой*.

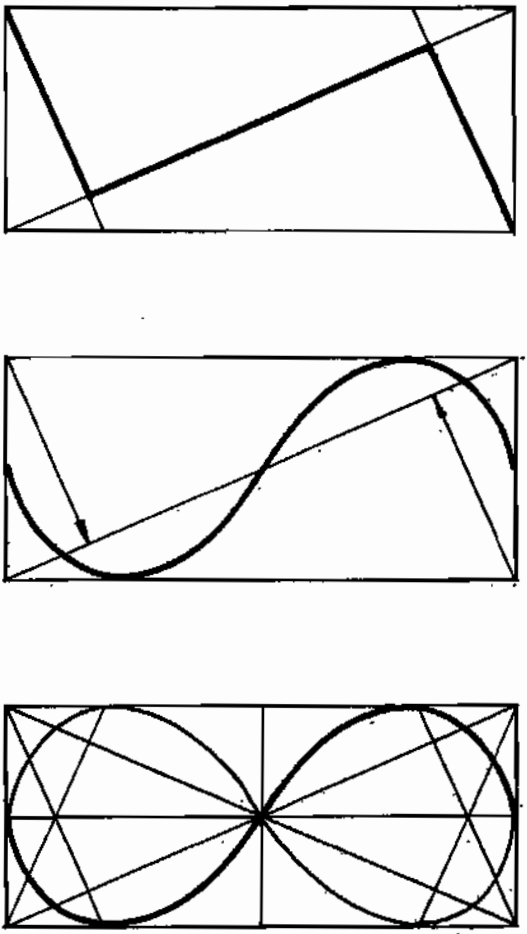
Хогарт, как и его предшественники, говорил также о другом противоречии,

в котором S-образная служит знаком согласия. «...Этот тип соразмерной, извилистой линии, которая впоследствии будет называться точной змеевидной линией... представлен красивой проволокой, обвивающейся вокруг изящной многообразной фигуры конуса»[27]. Ниже Хогарт добавляет: «Представление о проволоке, сохраняющей форму частей, вокруг которых она обвивалась, кажется мне настолько важным, что я ни в коем случае не хочу, чтобы оно оказалось забытым»[28]. Следовательно, S-образная связывает, примиряет объем и плоскость.

Но до сих пор об S-образной говорилось как об отдельном знаке или элементе отдельных конфигураций. Между тем основная наша задача — рассмотрение S-образной в структуре картины.

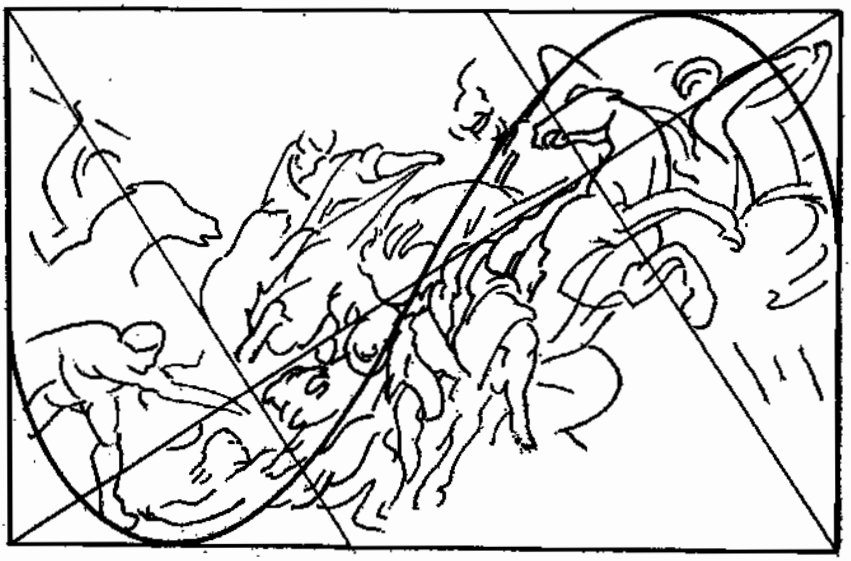
Как мы уже отмечали, в поле изображения действуют реальные перцептивные силы, и действие их проявляется в определенном соответствии с регулярным характером поля. Принципиальное значение имеет здесь *прямой угол*, справедливо названный «интегралом сил, поддерживающих мир в равновесии» (см. вводную часть книги). Именно с константностью прямого угла и связано явление S-образной в структуре картины. Легче всего пояснить это на примере диагональной композиции. Диагональ — наиболее динамичная линия в плоскости изображения. Нарушая статическое равновесие поля, диагональ — в силу постоянства прямого угла — порождает формы *поворотной симметрии*. Так возникает S-образная. Дополнение поворотной симметрии до зеркальной дает композиционную «восьмерку» как форму замкнутого в себе движения. «Охота на львов» Рубенса и целый ряд других его композиций могут послужить убедительным подтверждением данной закономерности.

Мы не склонны разделять скепсис Н. Н. Волкова, который, критикуя Л. Ф. Жегина, и критикуя во многом справедливо, пишет: «Вариативных зигзагов, напоминающих по форме вариации латинского S, можно вычертить на каждой картине множество»[29]. Разумеется, исследователь не должен уподобляться гофмановскому студенту Ансельму, которому везде чудилась возлюбленная Серпентина. С другой стороны, вполне очевидно, что многообразие явлений S-образной поддается реалистическому объяснению.



15. Схема V. Образование композиционной S-образной

S-образная обнаруживает себя как форма непосредственного, стихийного или сознательного *подражания* пластике природы; это настолько распространенный случай, что стремление учесть всякий «вариативный зигзаг» было бы равносильно попытке сосчитать волны на море. Но S-образная может получать дополнительную знаковую нагрузку,



16. Схема VI. П.-П. Рубенс. Охота на львов. Композиционная S-образная

приобретать *метафорическое* или *символическое* значение. Так, в пуссеновском «Царстве Флоры» S-образные не только выражают пластику человеческих тел, но и обозначают их метаморфозу, превращение в растения. В других случаях S-образная выступает как конструктивная *доминанта* изображения, и в таком качестве она всегда связана с организацией, или гармонизацией, *движения* в пространстве картины.

Естественно, что проблема S-образной акцентирована в связи с творчеством Рубенса, чья склонность к самым неистовым формам движения так же неоспорима, как и его способность подчинять динамическое разнообразие изображения принципам гармонии. Об этом с впечатляющей образностью писал Эжен Фромантен: «Случалось ли вам закрывать глаза во время исполнения блестящей музыкальной пьесы? Звук брызжет отовсюду. Он как бы перескакивает с одного инструмента на другой, и, так как, несмотря на совершенную гармонию целого, он полон страстного смятения, вам кажется, что все страшно взволнованы, что руки у людей дрожат, что музыкальное неистовство охватило и инструменты, и тех, кто их держит. Вам кажется, что исполнители, с такой силой потрясающие аудиторию, не могут оставаться спокойными у своих пюпитров. Поэтому и поражаешься, открыв опять глаза и видя их мирно сосредоточенными, внимательно следящими за движением черной палочки, которая помогает им, управляет ими, указывает каждому то, что он должен делать, оставаясь в то же время лишь орудием зоркого и обладающего большими знаниями духа. Такая же черная палочка есть и у Рубенса, когда он создает свои произведения: она командует, руководит, наблюдает»[30].

При всей непосредственности, с которой Рубенс запечатлевает чувственное и физическое, его образы суть порождение особого, «героического» мировосприятия; они живут в сублимированном пространстве-времени, они как бы вознесены над обыденной реальностью, где жизнь лишена того пафоса, который как воздух необходим героям Рубенса. С некоторыми оговорками эту характеристику можно распространить и на всю фламандскую школу.

Искусство соседней художественной школы, живопись Голландии, прежде всего обнаруживает специфическое

«снижение» стиля — как высокий горизонт Рубенса сменяется низким горизонтом Рейсдала. Живопись спускается со сцены героических деяний, чтобы обратиться к обыденному пространству, зафиксировать обычное времяпровождение, встретиться лицом к лицу с обывателем, окунуться в суету городского и деревенского быта. Величавый лик природы сменяется привычным ее лицом, подобную же метаморфозу претерпевают люди и их «меньшие братья», животные. Движение лишается известного пафоса, палитра становится более сдержанной. Легко выстроить целый ряд противопоставлений: «Рубенс — Рембрандт», «Ван Дейк — Халс», «Снейдерс — Поттер» и т. п. Так обстоит дело в общих чертах [31].

Однако очевидное на первый взгляд при ближайшем рассмотрении оказывается не столь очевидным. И если сопоставление названных школ на уровне общих признаков подтверждает сказанное, то анализ индивидуальных концепций убеждает в недостаточности подобных наблюдений.

«Учись прежде всего следовать богатой природе и отображать то, что найдешь в ней. Небо, земля, море, животные, добрые и злые люди — все служит для нашего упражнения. Равнины, холмы, ручьи и деревья дают достаточно работы художнику. Города, рынки, церкви и тысячи природных богатств взывают к нам и говорят: иди, жаждущий знания, созерцай и воспроизводи нас». Так, если верить современникам, говорил Рембрандт [32]. Так или подобным образом мог высказываться Караваджо, влияние которого ощутимо в творчестве великого голландского живописца. Более того, сходными оказались творческие судьбы мастеров: обоих обвиняли в «ереси», обоим приписывали отрицание художественной классики (как уже сказано, без достаточных оснований), оба испытывали трагедию непонимания и тем не менее не шли на компромиссы. «И на самых ничтожных вещах можно научиться осуществлять основные правила, которые окажутся пригодными для самого возвышенного» [33].

Рембрандт чрезвычайно расширил и углубил принципы светотеневой композиции, которые декларативно сформулировал на своих холстах его итальянский предшественник. Ван де Ваал совершенно справедливо определил рембрандтовскую *светотень как метод построения композиции*, сближая последний с принципом *контрапункта* в музыке [34]. Но у Караваджо сила прямолинейно выраженного оптического эффекта подчас приобретает самодовлеющий характер; Рембрандт же «исходит из того, что в зрительном восприятии участвует не только глазная сетчатка, но и душа человека» [35]. Это следует понимать буквально, а не как «фигуру речи».

В этой связи нельзя обойти стороной одно из высказываний Рембрандта, комментарии к которому составляют целую литературу. Речь идет о письме Рембрандта Константину Хейгенсу от 12 января 1639 г., содержащем знаменитую фразу: «Эти картины понравятся его Высочеству, потому что в них выражена *наивысшая* и *наиестественнейшая подвижность* [курсив наш. — *С. Д.*; в оригинале: «...die meeste ende die naetuereelste beweechgelickheijt...»]» [36]. Основной вопрос дискуссии, длящейся на протяжении всего нашего столетия, заключается в следующем: является ли фраза Рембрандта выражением господствующей барочной тенденции (Ф. Шмидт-Дегенер, Я. Розенберг и др.) или же здесь следует усматривать более глубокий смысл, стремление к передаче душевных движений, психологических состояний, динамики чувств (Х.-Э. ван Гельдер, Я.-Г. ван Гельдер, Х.-К. Герсон и др.)? [37] Аргументы обеих сторон следует иметь в виду, но все же главным аргументом является живопись Рембрандта — прежде всего важны ее «суждения».

Актуализация светотени в ряду выразительных средств — обстоятельство, уже само по себе говорящее о многом. Рембрандтовской светотени посвящены сотни вдохновенных страниц. Однако существо дела затронули немногие.

Мы исходим из той простой предпосылки, что любое выразительное средст-

17. Рембрандт. Ночной дозор

во должно рассматриваться в комплексе отношений, образуемом всей совокупностью выразительных средств. Следовательно, светотень должна быть воспринята и осмыслена в ее взаимоотношениях с линией, цветом и т. д. Идя по этому пути, М. В. Алпатов на примере «Ночного дозора» убедительно доказал относительную автономию линейной и светотеневой композиции у Рембрандта, а тем самым обнажил самое суть новой художественной «парадигмы». «Композиция живописи Рембрандта основана на многоголосном звучании линейных, объемных, световых и цветовых мотивов, как бы выполняющих каждый свою партию, но вместе с тем объединенных в... гармоническое целое»[28].

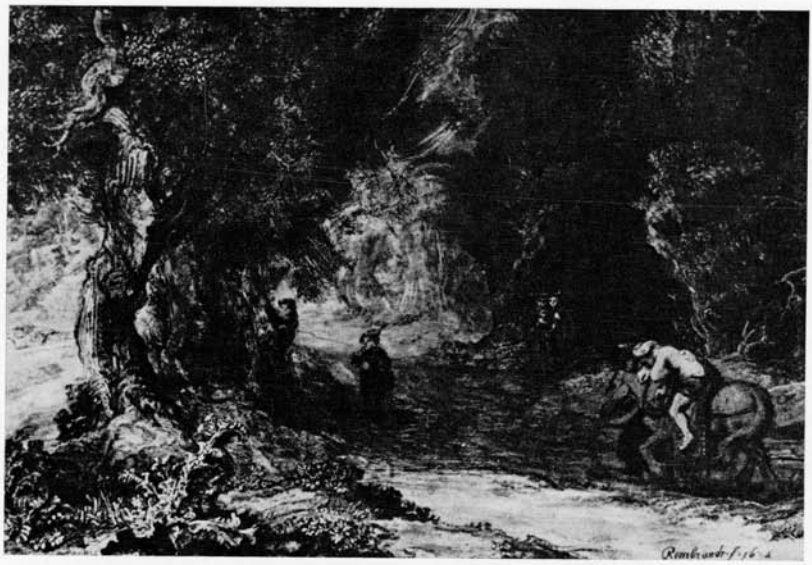
Алпатов высказал эту мысль задолго до соответствующего суждения де Вааля — и высказал очень точно. Действительно, основной композиционный принцип Рембрандта есть принцип контрапункта, а то, что его светотени придали гипертрофированное значение, есть, по преимуществу, следствие исторических условий восприятия. Конфликт с заказчиками по поводу «Ночного дозора» в глубинной своей сути проистекал из нарушения подсознательного чувства единства, воспитанного на классических образцах. Однако Рембрандт не отрицал, а усложнял классическую гармонию.

Тенденция к полифонической организации пространства сравнительно рано обнаруживает себя в живописи голландского мастера. В этом отношении очень интересен «Пейзаж с милосердным самаритянином» (1638; Краков, Национальный музей).

Пространство пейзажа можно описать в последовательности, заданной перспективным строем. Такое описание будет непротиворечивым: чередование пространственных планов согласовано с сокращением предметных величин, и в этом смысле пространство изображения однородно. Однако свет создает иной

18. Схема VII. Рембрандт. Ночной дозор. 1. Расположение фигур в планах. 2. Расположение световых пятен (по Алпатову)

пространственный порядок, иную пространственную логику. Максимум освещенности приходится на средний план картины; золотая долина, вобравшая в себя лучи солнца, воспринимается как источник света. Куда бы ни двинулся взор от этого источника, он будет двигаться «в глубину». Объясняя подобный эффект, Р. Арнхейм писал: «...Степень освещенности устанавливает ключевой уровень пространственного расстояния, который совсем не обязательно будет располагаться на переднем плане. Рембрандт использовал для этого любое место изобразительного пространства... Свет создает сферический градиент, распространяющийся в пространстве во все стороны от избранной базы»[39]. Пространство пейзажа, образованное совмещением противоречивых моделей «глубины», приобретает драматический характер. Истолкование движения в таком пространстве, в принципе, не может быть однозначным: путники ли движутся в глубину лесной анфилады, в конце которой брезжит отсвет золотой долины, или же свет милосердного солнца, разливаясь по равнинам и лесам, еще охва-



19. Рембрандт. Пейзаж с милосердным самаритянином. Фрагмент

ченным тьмой бури, едва тронул маленькие фигурки у рамы картины? Не является ли эпизод на дороге лишь отзвуком, отсветом идеи милосердия? «Наивысшая и наиестественнейшая подвижность» пейзажа, где волнуется каждая ветка, каждый лист, — следствие всецело содержательного истолкования пространства изображения [40].

Посредством светотени Рембрандт создает в пространстве картины множество микропространств. Градиент освещенности устанавливает субординацию этих пространств, регулирует их композиционную значимость. В сущности, то или иное микропространство значимо настолько, насколько способно принимать в себя и излучать энергию света. Пристальное рассмотрение картин голландского мастера убеждает в том, что жизнь кипит в каждом сантиметре холста. В этом смысле можно было бы говорить о панпсихизме живописи Рембрандта.

Процесс создания картины привычно связывают с образом белого холста, на который наносятся линии и цвета. Говоря о Рембрандте, легче представить себе темное пространство, которое под действием входящего в него света оживает, наполняется многообразием лиц, красок, движений, чувств. На грани света и тьмы, на пороге их встречи рождается живописная материя. Освобождая ее из безликой тьмы, свет обретает множество персонификаций, предметных обликов. Одушевление тьмы совершается одновременно с воплощением света.

Воплощение света и в собственно содержательном плане является ведущей темой многих композиций Рембрандта; к их числу следует отнести эрмитажное «Святое семейство» (1645). Диагональ «вхождения» света, по которой парящие ангелы спускаются в крестьянское жилище, находит свое завершение в пламени очага. Тем самым определено и символически акцентировано положение Марии — между горним и дольним светом. Третьим его «источником» служит книга на коленях у матери. Нет сомнений относительно того, какую книгу изображает Рембрандт: «...в XVII веке Библия на родном языке была настольной книгой в каждом доме, где практиковалось ее ежедневное чтение в семейном кругу» [41].

Свет-дух, свет-слово, свет-огонь — такова иерархия образов света в компо-

зиции «Святого семейства». Средоточием этих светообразов является центральная группа — Мария и младенец в плетеной колыбели, изображенные с удивительной психологической достоверностью, теплотой и нежностью. Как и свет, образ Марии совмещает в себе земное и небесное, теплоту реального женского облика и святость «благословенной между женами».

К специфике рембрандтовского *«психологического» пространства-времени* относится и прием фрагментирования композиции, прием, восходящий к принципу «pars pro toto» и явно связанный с караваджизмом. Голландский мастер стремится избавиться от периферийных моментов, от сопутствующих обстоятельств, чтобы оказаться лицом к лицу с героем изображения. Естественно, что портрет стал одним из ведущих жанров в его творчестве. Никто из предшественников и современников Рембрандта не придавал индивидуальному такого значения, какое открыл в нем голландский мастер. Об этом так много писали, что нет необходимости тратить слова [42]. Важно лишь подчеркнуть, что вся композиционная система Рембрандта ориентирована на создание оптимальных условий для самораскрытия индивидуального образа, для того, чтобы придать ему абсолютное значение. Лица, насыщенные светом, с тонко разработанной цветовой структурой и фактурой, в обрамлении темного фона могут восприниматься как самостоятельные картины. В этом смысле можно было бы говорить не только о портрете-биографии, но и о «географии» человеческих лиц. Сходную мысль с поэтической точностью выразил Р.-М. Рильке: «Не в том ли величественная тайна Рембрандта, что он видел и писал человека как пейзаж? Средствами света и тени, с помощью которых постигают сущность утра или тайну вечера, говорил он о жизни тех, кого писал, и при этом она крепла и ширилась... Он умел писать портреты, потому что глубоко вглядывался в лица, как в страны с дальним горизонтом и высоким облачным подвижным небом»[43]. Не приходится удивляться тому, что репродуцирование фрагментов живописи Рембрандта дает столь впечатляющий эффект.

И с другой стороны, нельзя ли усмотреть в скромных пейзажах Якоба Рейсдала, при всей их национальной конкретности, одухотворенный портрет Природы?

Для голландской школы в целом характерно стремление к жизненно конкретному истолкованию изображаемого, будь то портрет, пейзаж, натюрморт, историческая или мифологическая сцена. Последнее, однако, не означает, что «возвышенное» вытесняется «низменным», как это склонна была трактовать академическая критика. Но все же оппозиция голландской школы другим национальным художественным школам оказывается достаточно резкой, и, обращаясь к французской живописи XVII в., мы как бы попадаем в иную эпоху [44].

Если в картинах Рубенса героический пафос сопряжен с бьющей через край земной чувственностью, если Рембрандт, создавая волшебные притчи о человеке и мире, ничуть не стеснен обыденностью среды, но, напротив, подчеркивает таковую, то Пуссен совершенно отвлекается от быта, чтобы сосредоточить свое творчество на устойчивых, вечных формах бытия. В истории искусств найдется не много примеров, когда идея *подобия космического строя* и *творения человека* проявилась с такой силой, с какой удалось воплотить ее Пуссену в пейзажах позднего периода.

Поистине безгранично могущество любви. Даже страшный циклоп Полифем, сеявший ужас во всяком встречном, Полифем, презиравший богов и Олимп, и тот покорен пламенным чувством. Он забыл свой скот и родные пещеры.

Клином, длинен и остр, далеко выдвигается в море
Мыс, с обоих боков омываем морскою волною.
Дикий Циклоп на него забрался и сел посередке.
Следом пригнали за ним и ликом не водомые овцы.
После того как у ног положил он сосну, что служила
Палкой пастушьей ему и годилась бы смело на мачту,

20. Я. ван Рейсдал. Морской берег

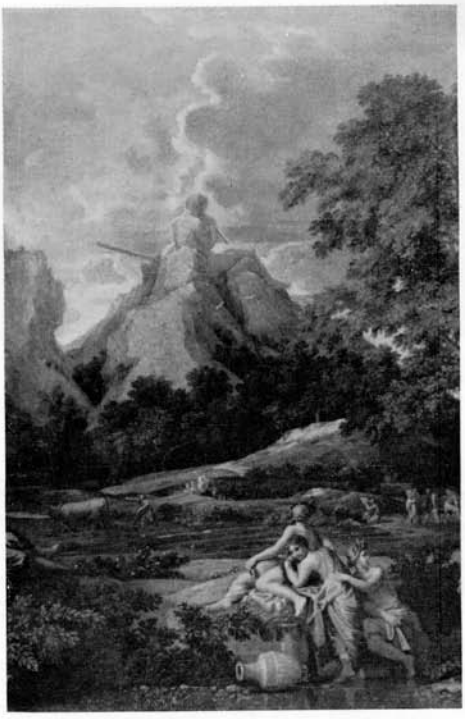
Взял он перстами свирель, из сотни скрепленную дудок,
И услыхали его деревенские посвисты горы,
И услыхали ручьи. За скалою сокрывшись, лежала
В лоне у Акида я и внимательным слухом ловила
Издали песни слова, и память мне их сохранила.
«Ты, Галатея, белей лепестков белоснежной лигустры. . .» [45]

Так повествует прекрасная Галатея о любви, приведшей к трагическому концу ее возлюбленного, который погиб от руки чудовищного ревнивца [46].

Античный миф, воспетый Феокритом (XI идиллия) и Овидием, получил глубоко своеобразную интерпретацию в творчестве Пуссена. Речь идет о знаменитом эрмитажном «Пейзаже с Полифемом» (1649).

Композиция картины подчеркнуто статична. Это достигается посредством строгого чередования вертикалей и горизонталей, то есть ритмов, параллельных границам формата. (Изображение будет обладать идеальной статичностью, если очертания всех его форм подчинить очертаниям поля изображения). Кроме того, последовательно выдержана симметрия правой и левой частей композиции: масса скалы слева находит свое «зеркальное отражение» в массе дерева справа. Срединная масса — скала, служащая ложем Полифему, — помещена в геометрический центр поля изображения. Трем главным массам соответствуют три главные вертикали — «оси» масс, обозначенные в гранях скал и стволе дерева. Центральная скала вместе с фигурой циклопа вписывается в правильный треугольник, основание которого лежит на горизонтали, ограничивающей площадку первого плана. Сказанное легко проверить, используя геометрические инструменты, причем это, как нам думается, не будет насилием над картиной, автор которой никогда не пренебрегал геометрией.

Пространство картины глубокое, но не безграничное в своей глубине. Чрезвычайно интересен прием, посредством которого Пуссен «восстанавливает» плоскость. В картине можно условно выделить четыре плана: первый, которому соответствуют фигуры речного божества, нимф и сатиров; второй — люди, возделывающие поле; третий — скалистый берег моря с Полифемом на одной из вершин; четвертый — море и город на его побережье. Таково строение картины «в глубину». Однако гигантская фигура Полифема, помещенная в глубине пространства изображения, решена в том же масштабе, что и фигуры первого плана. Пуссен, не нарушая перспективы и соблюдая условия, заданные темой (Полифем должен намного превышать всех своими размерами), с необыкновенным художественным остроумием решает задачу «сохранения плоскости». С другой стороны, достаточно сопоставить масштабы фигур второго плана и фигуры циклопа, для того чтобы поразиться грандиозности последней.



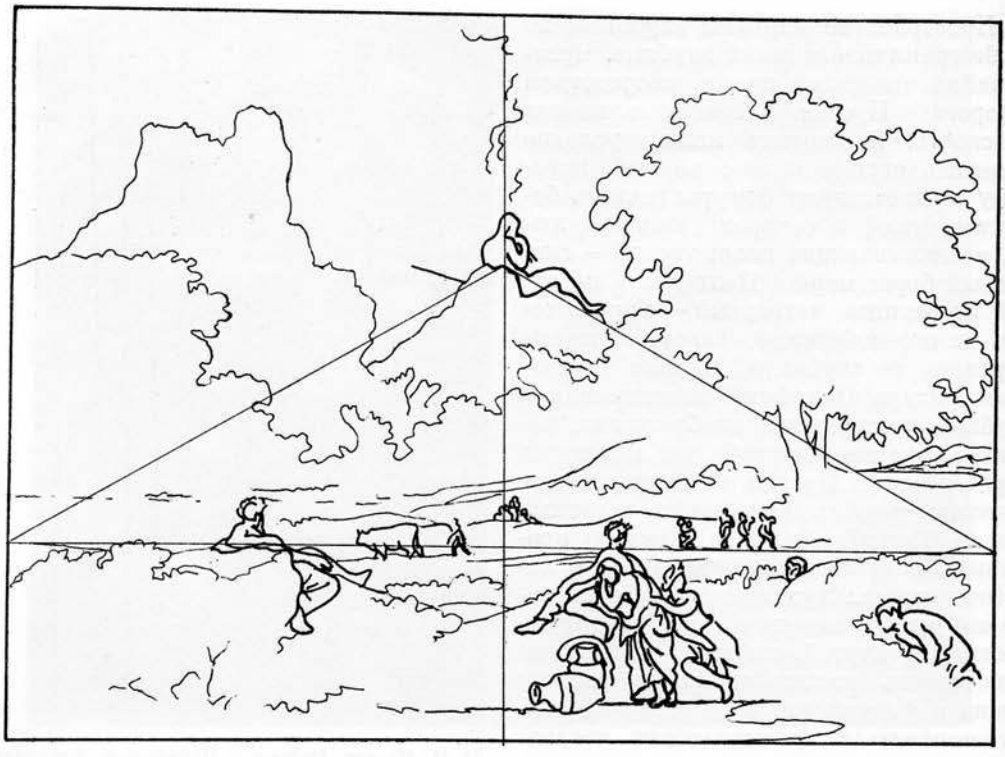
21. Н. Пуссен. Пейзаж с Полифемом. Фрагмент

Таким образом, в перспективном построении холста существует определенный порядок сопоставления планов (первый — третий, второй — четвертый). Нетрудно показать, насколько значим этот порядок. Уравнивание масштабов фигур первого плана и фигуры Полифема имеет глубокий смысл. На первом плане представлены различные олицетворения природы: речное божество, дриады (или наяды) — богини лесов (рек), сатиры — боги полей, гор, лесов. Полифем — олицетворение природной стихии. Это главные герои картины. Люди — второстепенные герои, им отведено соответствующее место в картине (маленькие фигурки на втором плане, город — на четвертом). Можно сказать, что главным героем картины является Природа, проникнутая Гармонией, источник которой в любви и согласии природных сил.

«Фриз» первоплановых фигур служит основанием, на котором воздвигнута гигантская пирамида скалы, увенчанная фигурой циклопа. В своем единстве эти формы образуют как бы монумент, прославляющий природу, храм Природы. Если фигуры первого плана имеют ясно выраженное человеческое обличье (хотя и являются персонификацией природных сил), то Полифем утрачивает черты такового, сливаясь с грубой массой горы, уподобленной курящемуся вулкану (эффект обусловлен подчинением контура облаков центральной вертикали). В этой связи любопытно отметить, что в тексте «Метаморфоз» есть указание на вулкан; Полифем восклицает:

Ибо горю, и сильней возбужденное пламя бушует,
Словно в груди я ношу всю Этну со всей ее силой,
Перенесенной в меня! [47]

Но в картине Пуссена эта стихия предстает умиротворенной и включенной в величаво-медлительный, торжественный строй созвучий, воплощающий гармоническое начало природы.



22. Схема VIII. Н. Пуссен. Пейзаж с Полифемом. Соотношение фигур в пространстве

Равномерное распределение контрастов светлого и темного, повсеместное господство зеленого и синего цвета (которые, как известно, действуют успокаивающе даже в чисто физиологическом смысле) направлены на снятие аффектов. Зритель должен испытать чувство полного умиротворения, обрести созерцательный покой. Это осуществлено Пуссеном с мастерством, исчерпать которое не дано никакому анализу. Совершенство его композиции подобно гармонии изображенного в ней мира.

Известно, что Пуссен неоднократно обращался к мифу о Полифеме. Достаточно вспомнить его ранние иллюстрации к «Метаморфозам», сделанные под руководством Марино. Однако это именно иллюстрации. Рисунок с Полифемом, подглядывающим за влюбленной парой [48], характерен тем, что воспроизводит именно конкретный момент сюжетного действия, иллюстрирует фрагмент поэтического текста. Отсюда «кадровое» строение композиции, фрагментарность, обилие композиционных «срезов», резкое сопоставление планов — дальнего и ближнего и т. п. Обращаясь же к живописному воплощению мифа, мы обнаруживаем образно-философское целое, не только не сопоставимое с иллюстрацией, но по своим масштабам не уступающее самой книге Овидия.

Пуссен, подобно Рубенсу, представляет природу живым одушевленным единством, исполненным мощи и величия. Но, в отличие от динамичной, чувственно-эксцентрической природы «Возчиков камней», природа пуссеновского «Полифема» находится в идеальном равновесии и покое [49]. Она обращена к зрителю своим идеальным ликом; это как бы прозрачный кристалл, на котором начертаны знаки его содержания, в котором, как в гигантском сосуде, заключен мир человека.

23. Н. Пуссен. Пейзаж с Полифемом. Фрагмент

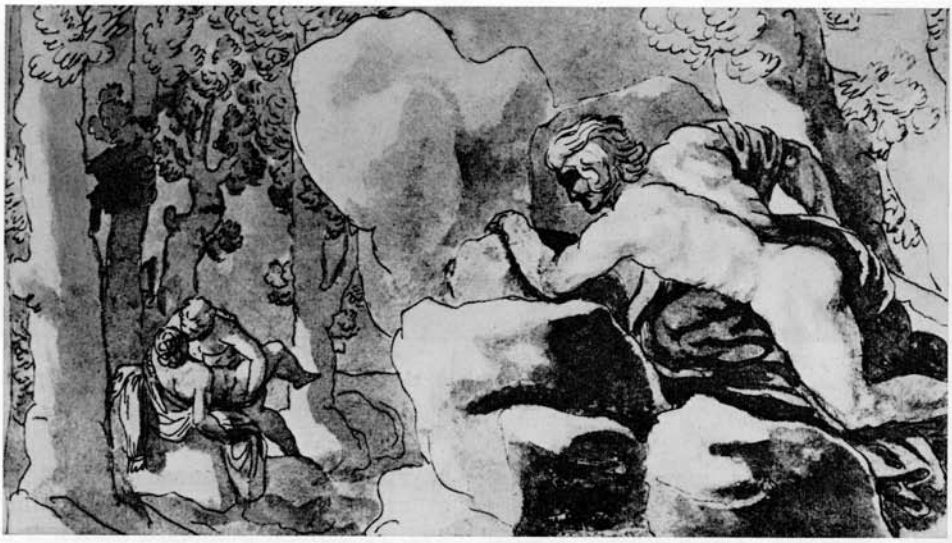
Впрочем, здесь следует сделать одну важную оговорку. Для современного Пуссену зрителя трагический финал мифа о Полифеме, даже будучи вынесен за границы изображения, все же сохранял свое значение.

Восприятие картины становилось противоречивым: утверждаемая живописцем гармония стояла перед угрозой разрушения. Можно не сомневаться в том, что этот «незримый диссонанс», основанный на конфликте видимого и знаемого, был сознательно рассчитан Пуссеном [50].

В «Пейзаже с Полифемом» уже очевидны симптомы того стиля, который В. Фридлендер характеризует эпитетом «возвышенный» (sublime) [51]. Может сложиться представление, что в это время modus doricus становится господствующим в композициях Пуссена. Но это не совсем так. Если композиционный строй картин предшествующего периода дает более или менее отчетливое представление об использованном конкретном модусе, то стиль позднего Пуссена, при всей его «дорической» строгости, синтезирует возможности всех композиционных средств, освоенных художником ранее. Известную аналогию «Полифему» могли бы составить такие пейзажи Пуссена конца 40-х—начала 50-х гг., как «Иоанн Богослов на Патмосе» (Чикаго, Институт искусств), «Пейзаж с Орфеем и Эвридикой» (Париж, Лувр), «Пейзаж с евангелистом Матфеем» (Берлин-Далем, Картинная галерея) и другие. Все эти произведения объединяет стремление воспроизвести изначальную гармонию природы, ничем и никем не нарушенную музыку Вселенной. Однако в «Орфее» еще более настойчиво проступает «трагическая доминанта сюжета» (выражение Е. Ф. Кожиной).

Но вот ландшафт становится ареной человеческой истории. Один из пейзажей Пуссена, относящихся к указанному периоду, изображает сцену выноса из Афин тела Фокиона, греческого полководца, выпившего яд по несправедливому приговору соотечественников и лишенного права быть погребенным на родине («Похороны Фокиона»; Шропшир, частное собрание). Трагический диссонанс явственно нарушает музыку природы, и в высшей степени характерно, что этот диссонанс вносит именно суетный, не способный к беспристрастности человек. Правда, самое природа не перестает быть прекрасной, как и композиция не утрачивает свою строгую гармонию, но зритель лишен ощущения того космического единства и равновесия, которое он испытывает перед «Полифемом» или «Иоанном на Патмосе».

Таким образом, пейзажный цикл (не в строгом смысле слова) Пуссена включает в себя все то, что принято называть мифологией, религией и историей. Если у раннего Пуссена эти последние были достаточно четко расподоблены (хотя бы внешним образом), а затем объединены под началом мифа, то Пуссен, достигший вершин творческой зре-



24. Н. Пуссен. Галатея, Ацис и Полифем. Рисунок

лости, приводит их к новому единству на фундаменте своей «натурфилософии». Прообразом художественного единства становится *изначальное единство Вселенной, природный Космос.*

Здесь трудно удержаться от соблазна ссылки на стоиков. «В природе, — указывает Татаркевич, говоря о представителях раннего стоицизма, — стоики видели магистра искусства. С другой стороны, они понимали природу, как и искусство, вполне художнически. „Omnis natura artificiosa est", — излагал Цицерон взгляды Зенона. Хрисипп же писал, что *самым совершенным произведением искусства является вселенная* [курсив наш. — *С. Д.*]»[52].

Творческий путь французского мастера завершает прославленный пейзажный цикл времен года (1660—1664; Париж, Лувр). Здесь слово «цикл» употребляется уже в прямом и точном значении слова. «Подобно Рембрандту, — пишет В. Н. Вольская, — Пуссен стремится переступить границу третьего измерения, тяготеющего над живописцем, и передать в своем искусстве чувство течения времени»[53]. Впрочем, выражением «чувство течения времени» сказано слишком мало. В картинах этого цикла Пуссен обобщает свои размышления о жизни и смерти, о судьбах человека и человечества. Безоблачная юность «Весны» сменяется бурной деятельностью «Лета», а вслед за плодоносной «Осенью» неумолимо наступает смерть, символизируемая «Зимой». С отдельными состояниями природного бытия сопоставлены этапы истории человечества, на что указывает библейская сюжетная канва[54]. И подобно тому, как проходит свой путь человеческое сообщество, рождается, зреет, пожинает плоды и уходит в вечность каждый отдельный человек. Таким образом, в пуссеновских «Временах года» взаимно отражены, репрезентированы друг в друге жизнь природы, человеческая история и жизненный путь индивидуума. В этом, однако, правомерно усмотреть известную иерархию: бытие отдельного смертного представляет собой минимальный цикл и как бы вписано в раму истории человеческого бытия в целом, а последнее в еще более грандиозных масштабах воспроизводится в космическом бытии Вселенной, представляющем максимальный жизненный цикл.

«Зима, или Потоп» — один из наиболее мощных художественных образов,

25. Н. Пуссен. Зима, или Потоп. Из цикла «Времена года»

созданных Пуссеном. Исчезла граница между небом и землей; небо, объединившись со стихией океана, хлынуло в узкое пространство между скалами и поглощает все живое. Никто и ничто не в силах противостоять низвергающемуся потоку — ни люди, ни животные, ни камни, ни деревья. Хаос овладел миром. Этому хаосу «противостоит» лишь самое *композиция*, сообщающая картине вселенского бедствия строгую организованность. Уравновешены объемы скал: большей массе правой скалы отвечает меньшая, но выдвинутая вперед и решенная темным силуэтом масса левой скалы. Упорядочено по планам строение пространства, чему способствует контраст затененной «авансцены» и ярко освещенных дальних планов изображения. Даже жертвы небесного гнева мечутся в определенном ритме (ср. ритмическое сопоставление крайней левой и крайней правой групп с характерным повтором движения воздетых рук; ритмической аналогией связаны две первоплановые фигуры и т. д.). Цельность композиции углубляет цветовое решение: разнообразные оттенки серого, то переходящего в зеленовато-коричневый, то сверкающего свинцовым блеском, приведены к общему «знаменателю»; лишь кое-где вспыхивают пятна цветов, близких к локальным.

Если мир изображаемый — «брошенная и едва не разорванная партитура», о которой говорил Марино [55], — погружается в хаос, уходит в небытие, то мир изображающий — мир, исполненный гармонии линий и цвета, — сохраняет свой нерушимый строй. Именно так, как воплощение борьбы Хаоса и Космоса, понятая, картина Пуссена ужасает и воодушевляет одновременно, производя то действие, которое древние называли «катарсисом».

Было бы наивностью полагать, что своей картиной старый мастер пророчил миру гибель. Действительно, здесь в известной степени отразилась мысль художника о близкой смерти, а библейская сюжетная канва, объединяющая картины цикла, свидетельствует о его стремлении подчеркнуть взаимосвязь судеб человека и человечества. Но нельзя толковать «Зиму», вырывая ее из контекста всего цикла. Подобно тому как из ветхозаветного сказания следует, что потоп не прекратил жизни на земле, подобно тому как с наступлением зимы не прекращается жизнь природы, так за

смертью человека грядет жизнь новых поколений человечества.

В истории искусства имена Пуссена и Лоррена стоят рядом, и это обусловлено не только тем, что мастера принадлежали к одной национальной художественной школе, работали в одно время и, более того, были связаны личным творческим общением[56]. Оба мастера стояли у истоков европейского классицизма, оба содействовали упрочению традиции в противоположность культу новизны. И вместе с тем близость художественно-эстетических позиций мастеров не может заслонить различия двух линий в развитии европейской пейзажной живописи — по преимуществу *эпической* у Пуссена и преимущественно *лирической* у Лоррена.

Если пейзажные композиции Пуссена теснейшим образом связаны с его исторической живописью, если пуссеновский пейзаж явился, так сказать, отпрыском исторической картины, то в творчестве Лоррена происходит последовательная перестановка акцентов, сыгравшая принципиальную роль в «открытии» природы как суверенного предмета изображения. Нельзя, конечно, не отметить, что условием этого «открытия» было предельное ограничение жанрового диапазона: Лоррен всецело посвятил себя культу природы.

Из каких устойчивых, повторяющихся черт складывается лорреновский образ природы?

Прежде всего следует указать, что постоянными героями лотарингского мастера выступают не те, чьи имена так часто встречаются в названиях его картин, будь то персонажи священной истории, мифологии или эпической поэзии, но высокое Небо, Земля, где вечно царит лето, Море с его прозрачной далью. Почти все известные произведения Лоррена представляют встречу этих вечных природных стихий при непременном участии Солнца. У тех, кто называл лотарингского мастера «солнцепоклонником», были на то все основания. Излюбленные мотивы Лоррена — зарождение и угасание дня, когда природа всеми своими ликами обращается к солнцу, встречая его или смотря ему вослед. Этот специфический «гелиотропизм» пейзажей лотарингского мастера связан с устойчивым композиционным приемом, который, переходя из холста в холст, обретает силу принципа. Прежде всего отметим относительное постоянство линии горизонта: оно таково, что, если бы холсты Лоррена выстроились в единый ряд, эта линия стала бы их сквозной осью (ее колебания были бы очень незначительными). Небо всегда занимает бо́льшую площадь холста, и в этом смысле «верх» доминирует над «низом». Выбор низкого горизонта, как известно, сообщает композиции черты монументальности; они проступают еще более отчетливо благодаря стаффажу, который, согласно известному разделению труда, мог быть выполнен другими живописцами (например, Лаури или Милем) под общим композиционным контролем Лоррена. Помещение основного светового акцента у линии горизонта создает сильнейший перспективно-динамический эффект и превращает пространство картины в анфиладу бесконечной глубины, ибо предметность изображения, рельефно выраженная на его периферии, как бы растворяется к центру, чтобы окончательно растаять в ореоле далекого светила. Две картины из Эрмитажа, известные под одним и тем же названием «Утро в гавани» (1640-е гг.), дают совершенно ясное представление об очерченном композиционном принципе. Сильно выраженное перспективное сокращение создает эффект глубокого пространства; все линии стремятся вглубь, к единому центру, но по мере приближения к нему теряют ясность начертания и исчезают во встречном потоке света, так и не достигнув предела. Возникает впечатление беспредельного светового пространства. Его динамика усилена смещением солнечного диска влево и вниз относительно геометрического центра холста. Солнце представляется животворящим источником: из идеально недостижимой глубины оно протягивает свои лучи, и в их свете сначала призрачно, силуэтами далеких гор и кораблей на рейде, а затем

26. К. Лоррен. Утро в гавани

все рельефнее, осязаемыми архитектурными массивами, вырисовываются черты земного мира, чтобы окончательно воплотиться в обыденной трудовой суете обитателей порта. Вместе с тем изображение насыщено активным эмоциональным призывом к странствиям в волшебную даль, откуда каждый день приходит солнце.

Таким образом, восприятие организуется двумя встречными потоками, что в высшей степени характерно для Лоррена, сделавшего свет основным живописно-композиционным фактором. Это заставляет вспомнить об Эльсхаймере, оказавшем известное воздействие на творчество Лоррена; аналогичный принцип, как сказано выше, был выработан Рембрандтом. А. Н. Бенуа применил к живописи Лоррена точное выражение «Scheinarchitectur»[57]. Восходы и закаты Лоррена суть торжественные акты встречи и прощания с главным его героем — Солнцем.

К какому бы произведению Лоррена мы ни обратились, почти везде мы обнаружим руины древних храмов и дворцов, высокоствольные деревья с кудрявыми кронами, бесконечную даль моря с силуэтами парусов; леса и луга Лоррена всегда населены мирным пастушьим племенем, жизнь которого слита с бытием природы. Устойчивость ряда изобразительных компонентов, как и неизменность их живописных характеристик, сродни традиционным приемам генерализации словесно-поэтических средств, усвоенным художественной системой классицизма; так, лорреновские живописные «определения» ассоциируются с кругом «украшающих эпитетов» (солнце *светлое*, рощи *кудрявые*, воды *прозрачные*, сумрак *туманный* и т. п.)[58]. Создается образ природы идеально прекрасной, очищенной от всего случайного, воспринятой sub specie aeternitatis. Возникает трудно преодолимый соблазн связать произведения лотарингского

27. К. Лоррен. Утро

мастера в некую единую картину «счастливой Аркадии», видеть в его творчестве воплощение грез о «золотом веке», наподобие ностальгического сна, рассказанного одним из героев Ф. М. Достоевского[59]. В качестве такого идеального типа пейзаж Лоррена и был усвоен европейской художественной традицией; таковым же он, как правило, предстает в историко-искусствоведческой интерпретации. В действительности, на наш взгляд, дело обстоит сложнее. Конечно, нет и не может быть сомнений в существенном значении *идеализирующего* принципа как одного из центральных в творчестве Лоррена. Однако это положение не следует абсолютизировать. Пейзажи Лоррена являются своего рода уравнениями в образах, где «известное», loci communes (условные приемы представления природы) всегда связаны с «неизвестным», каждый раз заново открываемым обликом живой природы. Отсюда, с одной стороны, *устойчивость* ряда изобразительных компонентов, начиная с сакраментальных руин, и, с другой стороны, тончайшие *вариации* конкретных природных состояний.

Образ природы у Лоррена в известной степени мифологичен; его пейзажи суть именно «сочинения», *пейзажные композиции*, в которых образное целое не равно сумме конкретных впечатлений, предшествовавших его созданию[60]. Даже если пейзаж не связан с каким-либо мифологическим сюжетом, он все же представляет собой некое обобщение действительности. И с другой стороны, отвлеченность «сочинения» как бы компенсируется исключительной чуткостью к изменчивости природных состояний в пределах «малого» времени, в границах дня; более того, можно сказать, что Лоррена прежде всего интересуют сами эти *границы*: отсюда явное предпочтение, которое лотарингский мастер отдавал утренним и вечерним эффектам перед полуденными.

В этой связи особого внимания заслуживают известные картины из собрания Эрмитажа, обычно объединяемые в серию «Четыре времени суток»[61]. Характер подобного объединения не случаен; смысл его может быть выявлен в сопоставлении с пуссеновским циклом «Времена года». Обращаясь к пейзажной серии Лоррена, следует прежде всего отметить характерное сокращение временного охвата — до суточного цикла. Если Пуссен апеллирует к вечности,

28. К. Лоррен. Полдень

то Лоррен стремится удержать мгновение. Серия лотарингского мастера не обладает тем полным сюжетно-смысловым единством, каким отмечен цикл Пуссена. В этом отношении картины лорреновской серии сохраняют известную автономию, а их объединение представляется достаточно условным. Однако совершенно бесспорным является единство эмоционального отношения к природе, субъективно-лирическая окрашенность пейзажей, что и позволяет сплотить «Времена» Лоррена в одно художественно выразительное целое.

В композиции «Утро» («Иаков, Рахиль и Лия у колодца»; Ветхий завет, Бытие, 29, 2—10) сюжетная сцена содержит лишь намек на чувство, которое прочитывается благодаря эмоциональному строю пейзажа в целом. Кисть живописца воспроизводит красоту зарождающегося дня с той же трепетной любовью, с той же полнотой чувств, с какой его герой встречает юную Рахиль. Господство лирического начала обусловлено полным тождеством субъекта и объекта творчества: природа как бы одушевлена и наделена способностью к тончайшим переживаниям. Прибегнув к излюбленному своему приему — изображению против света, мастер создает впечатление, что свет идет навстречу и день зарождается прямо на глазах у зрителя. Окутанные предрассветным туманом кроны деревьев мягко вырисовываются на светлом небе, где им вторят очертания облаков, чуть-чуть озолоченных восходящим солнцем. Живописная поверхность соткана из тонко нюансированных цветов, с преобладанием серебристых оттенков. Художественный образ строится как единство ряда поэтических ассоциаций: встреча Иакова и Рахили и встреча с солнцем, пробуждение любви и пробуждение природы, событие легендарной истории и мгновение настоящего времени. Движения души находят в природе всеобщий отклик, и картина природы становится всеобщим выражением душевной жизни.

«Полдень» со сценой отдыха святого семейства на пути в Египет — наиболее традиционная композиция цикла. По-видимому, мастер сознательно акцентировал мотив пути, представив ландшафт, пересеченный рекой, через которую переброшен неширокий мост. Этот мотив ненавязчиво поддержан стаффажем: фигурка на мосту движется в направлении, противоположном движению стада ко-

стад. И все же основным достоинством пейзажа, без сомнения, является его композиционно-колористическое единство, достигнутое последовательным проведением принципа субординации изобразительных средств. В картине доминирует глубокий тон, которому соответствует поразительно красивый холодный колорит, слагающийся из оттенков синего, зеленого, голубовато-серого и т. п. Сюжетное «ядро» отмечено контрастом голубых одежд ангела и красного плаща Иакова; впрочем, этот контраст выявлен не слишком активно, будучи искусно вплетен в цветовую гармонию, которая строится на определенной «мелодии». В сравнении с более ранними пейзажами Лоррена этот ночной ландшафт обнаруживает исключительную свободу исполнения, и это вновь заставляет вспомнить о Пуссене, о его «Временах года», написанных в том же почтенном возрасте, что и «Ночь» Лоррена. Однако в стилистическом отношении, и в частности в отношении художественно-выразительной функции света, лотарингский мастер сближается скорее с Рембрандтом. Последнее не должно казаться слишком удивительным, если иметь в виду Эльсхаймера, оказавшего известное влияние на обоих мастеров. Это влияние тем более важно учитывать, когда речь идет о зависимости освещения от времени дня и особенно об изображении ночной природы, чем Эльсхаймер буквально поражал своих современников. Впрочем, пристрастие Лоррена к «переходным» состояниям сказывается и в изображении ночи. В ветхозаветном тексте ангел говорит упорствующему в борьбе Иакову: «Отпусти меня, ибо взошла заря». В лорреновском пейзаже заря еще не взошла, но навстречу указующему жесту ангела сквозь одетую ночным мраком листву пробиваются еле заметные лучи, и этого достаточно, чтобы цикл замкнулся. Следующим актом вечного представления, которое без конца мог созерцать Лоррен, станет новое утро.

В отношении тех проблем, которые обсуждаются в данной главе, особое место занимают два живописца XVII столетия — Диего Веласкес и Ян Вермер Делфтский. В их творчестве аналитическое и синтетическое начала выражены с равной интенсивностью и буквально переходят, переливаются друг в друга. Мы также полностью солидарны с Е. И. Ротенбергом, отметившим одну принципиальную особенность, сближающую названных мастеров. «В целой группе их работ можно наблюдать, как при сознательном ослаблении сюжетно-повествовательного начала, при отсутствии ярко выраженного действия, в условиях своеобразной психологической нейтрализации действующих лиц активизируются качества, относящиеся, собственно, к живописно-пластической стороне художественного произведения, но обретающие теперь повышенную *содержательную* нагрузку. Композиционная архитектоника, пространственное построение, пластика и колорит наделены в них такой выразительностью, что избранный художником объект, сам по себе даже не обладающий особой значительностью (например, скромный бытовой мотив у Вермера или многократно повторяемый портрет девочки-инфанты у Веласкеса), трансформируется в художественный образ большой эстетической силы» [62].

Школа натурной работы, пройденная Веласкесом в молодости, во многом определила путь его творческого развития. В севильский период мастер ставит перед собой локальные задачи, соответствующие характеру жанра, в котором он работает, — «бодегонес». Пространство бодегонов Веласкеса фрагментарно, время сведено к настоящему моменту, движение представлено простой гаммой бытовых жестов. Это единство «здесь» и «теперь», как и характер живописно-пластической моделировки натуры, непосредственно связаны с караваджистской традицией; при этом молодой Веласкес добивается результатов, едва ли доступных большинству «караваджистов». Прекрасным образцом из ряда бодегонов Веласкеса обладает Эрмитаж («Завтрак», ок. 1617—1618). Позднее Веласкес переносит героев бодегонес в мифологический контекст, где они окружают Вакха или Вулкана («Триумф Вакха», 1628—1629, Мадрид, Прадо;

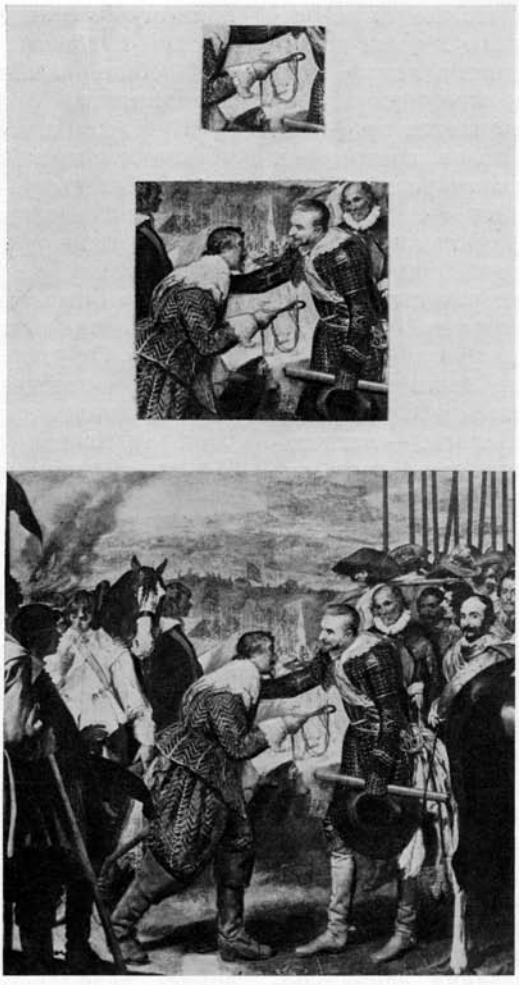
30. Д. Веласкес. Завтрак

«Кузница Вулкана», ок. 1630, Мадрид, Прадо). Такая «натурализация» мифа, взаимопревращение бытового и мифологического предвещает достижения позднего Веласкеса, композиции синтетического характера, сыгравшие поистине эпохальную роль в истории мирового искусства. Одновременно художник совершенствует живописное мастерство, разрабатывая богатейшую палитру, добиваясь органической связи фигур со световоздушной средой, расширяя композиционное пространство, вводя сложно организованное, психологически мотивированное действие [63].

Можно смело сказать, что Испания одержала действительную победу на европейской арене не тогда, когда пала осажденная Бреда, но десять лет спустя, когда Веласкес написал свою прославленную картину («Сдача Бреды», 1634—1635, Мадрид, Прадо), ставшую великим завоеванием испанской живописи и европейского искусства в целом. «Сдача Бреды» принадлежит к числу тех произведений, которым следовало бы посвящать фундаментальные монографии. Разумеется, границы данного текста позволяют лишь схематически обозначить интересующие нас аспекты [64].

Уже одно то, что сюжетом послужило *актуальное социально-политическое событие*, резко выделяет композицию Веласкеса из ряда произведений исторического жанра. Но действительный смысл картины, как неоднократно отмечалось, намного перерастает границы, заданные сюжетом. Однако рассмотрим прежде само изображение в установленном композицией порядке.

По удачному выражению П. А. Флоренского, произведение искусства есть «запись некоторого ритма образов, и в самой записи даются ключи к чтению ее» [65]. В картине Веласкеса «ключ» к ее чтению совпадает с изображением *ключа от крепости*, который переходит из рук губернатора Бреды Юстино Нассау



31, 32, 33. Д. Веласкес. Сдача Бреды. Фрагменты

в руки испанского полководца Амбросио Спинолы. Нет сомнений, что ключ этот намеренно выделен темным силуэтом в светлом многоугольнике, стягивающем и замыкающем динамику изображения. Кроме того, здесь дан резкий контраст уровней «глубины», ближнего и дальнего планов. Вместе с тем «замковое» пространство многоугольника как бы фокусирует в себе время, обозначая собственно момент «настоящего»: действие совершается именно здесь и именно теперь. Это пространство ограничено живой рамой из двух фигур — Нассау и Спинолы. Движение голландского военачальника, передающего ключ, и приветливый встречный жест испанского полководца образуют очень узкое русло, едва соединяющее левую и правую группы, голландцев и испанцев. Две воинские массы, земля и небо, почти слитые на дальнем плане, — таковы объективные свидетели события. Если в физическом смысле пространство-время картины однородно, то в собственно пластическом и художественно-психологическом смысле оно изменяет свои свойства от центра к периферии. Пространство-время центра «уплотнено», движение здесь диалогически активно и обладает

субъективно-психологической конкретностью. По направлению к раме действие преобразуется: диагональные контрасты утрачивают повышенную напряженность, противопоставление профилей сменяется аналогией голов, повернутых en face, фигуры обретают устойчивость поз наблюдения, вырастает строевой лес копий [66], и, наконец, движение переходит в горизонтали и вертикали обрамления, лишь кое-где потревоженные отзвуками совершающегося действия.

«Характер общения, акт передачи ключей Бреды, униженность герцога и ласковая снисходительность Спинолы,— подчеркивает Н. Н. Волков, — настолько полно решают сюжетную задачу, что и многофигурные группы воинов, и пейзажная среда с горящими селениями читаются только как естественное дополнение (предлагаемые обстоятельства) к встрече полководцев. Многофигурную композицию эту можно тоже толковать как двухфигурную, а толпы слева и справа как среду действия» [67]. Верно, что композиция «Бреды» имеет *диалогическое* строение, однако верно и то, что Веласкес выходит далеко за рамки решения сюжетной задачи. Поэтому трактовка картины как «двухфигурной» правомерна только в типологическом смысле. Испанский мастер не ограничился развертыванием конкретного сюжета, но с необычайной реалистической объективностью представил социально-исторический конфликт двух сил, двух лагерей, и внешне благоприятный исход «чистой партии», сыгранной соперниками [68], отнюдь не скрывает для проницательного зрителя те действительные противоречия, которые выявил Веласкес.

Можно предположить, что в разработке самого типа композиции с выраженным пространственно-временным «ядром» действия Веласкес не избежал влияния Рубенса, с которым, как известно, был знаком лично и состоял в переписке [69]. Но даже если это и так, то и в этом случае новаторство автора «Бреды» невозможно переоценить. Кроме того, необходимо подчеркнуть, что в области колористических задач Веласкес уже тогда ничуть не уступал прославленному фламандскому мастеру, а в решении проблемы световоздушной среды вообще оказался на голову выше современников.

При всем том «Сдача Бреды» еще не обозначила пределы творческих возможностей Веласкеса. Самых больших высот испанский мастер достиг в своих позднейших композициях, о которых речь пойдет ниже.

Когда была создана «Сдача Бреды», Вермер едва вышел из младенческого возраста. Он умер сорока трех лет от роду. Его творчество никогда не достигало того размаха, с каким осуществляли свою деятельность Рубенс или Веласкес. В количественном отношении наследие Вермера просто несоизмеримо с тем, что оставили потомству его выдающиеся современники. Однако, подобно тому как «именно в Делфте отстоявшийся бюргерский быт достиг своей классической завершенности» [70], именно в творчестве делфтского мастера обрела классическую форму одна из ведущих художественных концепций XVII столетия. Впрочем, скорее следует говорить о сложном сплаве художественных концепций в живописи Вермера.

Порядок бюргерского быта, его степенный ритм, строгость нравов, культ домашнего очага — из этих и подобных черт образуется специфический контекст, вне которого трудно понять живопись делфтского мастера. Это явление, само по себе кажущееся уникальным, органически связано именно с социальной средой, с традициями и самим духом бюргерской культуры. Крайне медлительная, рационально организованная, с великим тщанием выполняемая работа позволила Вермеру рассказать обо всем, что он знал и любил, с такой полнотой и ясностью, что потребность в описании его картин как бы отпадает сама собой. На первый план выступает необходимость осмысления общих принципов его творчества.

Трудно судить, к каким мастерам восходит художественная родословная делфтского мастера. Предполагали воздействие К. Фабрициуса [71], однако живопись Вермера не дает достаточно вы-

34. Я. Вермер Делфтский. Дама у спинета

раженных оснований для непосредственного установления такой связи. Ранние произведения («Христос у Марфы и Марии» и «Диана с нимфами» — до 1656), как справедливо отметил В. Н. Лазарев, обнаруживают связь с романистической традицией, а конкретнее—с голландскими итальянистами утрехтского круга, находившимися под сильнейшим воздействием Караваджо [72].

Город, дом, интерьер — ключевые пространственные образы в творчестве делфтского мастера, которого с равным успехом можно было бы именовать «Вермером Мехеленским», по названию унаследованного от отца дома, где протекла почти вся жизнь живописца, где рождались его многочисленные дети и его немногочисленные картины [73]. К этому необходимо добавить факт использования Вермером камеры-обскуры [74]. Иными словами, речь должна идти о *регулярном пространстве-времени*, моделирующем образ образцового бюргерского быта, в котором нерасторжимо слиты проза и поэзия. Герои Вермера предстают в объективно данной среде, устойчивой, как стены «Мехелена», их занятия вполне прозаичны, но эту бытовую среду художник наполняет музыкой света

и цвета, которые выступают проводниками глубоко лирического мироощущения.

В большинстве картин Вермера комбинации, образуемые немногочисленными предметами и фигурами на шахматной плоскости пола, весьма просты. Резкие диагональные ходы в глубину не нарушают гармонию изобразительной плоскости, поскольку они всегда уравновешены соответствующими контрастами. Доминируют вертикали и горизонтали; иными словами, изображение повсеместно подчинено контролю прямого угла. Обилие прямоугольных форм, дублирующих раму, создает эффект многократного «вписывания» картины в картину (ср., например: «Кавалер и дама у спинета», ок. 1660, Лондон, Бекингемский дворец: «Дама у спинета», ок. 1670, Лондон, Национальная галерея; «Любовное письмо», 1666, Амстердам, Рейксмузей и др.)[75]. Композиционное творчество Вермера можно было бы уподобить шахматной игре, где известные ограничения диалектически связаны с самыми свободными проявлениями творческой фантазии. Не случайно композиции делфтского мастера провоцируют исследователей на применение принципов математического анализа. «Вермер с исключительным чутьем выискивает соотношения, близкие к золотому сечению и к его так называемой функции, — пишет М. В. Алпатов об «Уличке» (ок. 1658, Амстердам, Рейксмузей). — Формат картины образует сумму двух положенных друг на друга прямоугольников золотого сечения. Картина делится краем стены по вертикали на две неравные части, которые относятся друг к другу, как функции золотого сечения. В окнах и дверях Вермер также подчеркивает прямоугольники золотого сечения или их производные... Сочетание геометрической ясности форм и иррациональности их соотношений радует глаз впечатлением как бы скрытого во всем движения. При таких условиях и сама рама не стесняет живописной композиции, тем более что она приведена в гармоническое согласие с теми линиями, которые художник находит в самих предметах. Поскольку оконные переплеты, двери и калитки (может быть, несколько «инструментованные» художником) так же связаны с золотым сечением, как и формат всей картины, они оказываются сродни основному пролету, через который смотрит художник, то есть обрамлению. Говоря другими словами, в «Уличке» Вермера самая форма художественного восприятия (картина) оказывается соразмерной форме представленных предметов (пролетам и окнам), и это одна из причин, почему нас так привлекает картина; скромный вид делфтской улички радует сходным ощущением разумности мира, как Рафаэль своим прославленным собранием древних мудрецов в „Афинской школе“»[76].

В этой «математизации» композиционных форм нет ничего похожего на отвлечение от реальности — напротив, таков наиестественнейший результат самоуглубленной работы в раз и навсегда данных границах, в одном и том же пространстве, где время текло столь медленно, что могло не замечаться вовсе. Отсюда специфическая «ахрония» композиций Вермера. Но из тех же естественных условий проистекает исключительная острота предметного восприятия, и в этой связи поневоле напрашивается параллель с «волшебным прибором» Левенгука, с микроанализом, пионерами которого выступили соотечественники и современники Вермера. К данной аналогии мы прибегли вторично, уже употребив соответствующий образ в характеристике художественных открытий Караваджо (см. предшествующую главу). Тем более интересной предстает судьба традиции, которая должна была сменить космополитический, разноязычный Рим на замкнутый в себе Делфт, воплотиться в личности, по своему складу прямо противоположной первотворцу барочного «натурализма», — иными словами, должна была претерпеть поистине удивительные метаморфозы, чтобы, наконец, обрести классическую ясность и как бы соединить Караваджо с Пуссеном, что почти равносильно, если можно так выразиться, соединению «Мехелена» с Олимпом.

35. Я. Вермер Делфтский. Уличка

При абсолютной ясности геометрических построений, при декоративной простоте комбинаций, в которых участвуют великолепно сгармонированные локальные цвета, Вермер добивается поразительной натурализации в передаче собственно материальных характеристик предметного мира. Необходимо отдавать принципиальный отчет в том, что во времена Вермера мастерская живописца не соседствовала с фотоателье, — только тогда можно осмыслить мастерство, с которым художник использует свет. Свет, направление которого всегда строго задано (мотивировано естественными условиями), руководит организацией пространства так же, как прямой угол руководит организацией плоскости. Встречаясь с фигурами и предметами, свет обнажает или смягчает контуры, придает телам скульптурную рельефность, выявляет их цвет и фактуру и подчас совершенно стирает границы между изображением и реальностью. Этому немало способствует ювелирная техника письма, включающая самые разнообразные приемы, вплоть до пуантилистических.

Все существенные компоненты станковой картины представлены Вермером

в такой гармонии, что его живопись хочется признать *вершиной станковизма* как такового. Явилось ли это результатом глубокой рефлексии живописца? И случайно ли один из «вечных» интерьеров Вермера превращается в сцену живописного творчества («Мастерская живописца», ок. 1665, Вена, Художественно-исторический музей)? По этому поводу высказано много соображений, и нам еще предстоит обсуждать круг соответствующих вопросов.

Мы рассмотрели произведения различных жанровых ориентаций, уделив особое внимание пейзажной живописи. Пространственные завоевания искусства XVII в. наиболее наглядно, пожалуй, выявились именно в пейзаже. Рубенс, Рембрандт, Рейсдал, Пуссен, Лоррен совершают в этой области открытия, вполне сопоставимые с великими географическими открытиями. И все же нельзя обойти стороной и живопись «малого мира» — *натюрморт*. В системе живописных жанров, какой она складывается в эпоху барокко, натюрморт и пейзаж представляют собой два полюса, два предела, две противоположные (но не конфликтующие) позиции по отношению к миру — как микрокосму, с одной стороны, и макрокосму — с другой. Как пейзаж, будучи поначалу знаком сопровождающих обстоятельств, более или менее конкретной «рамой» событий священной и древней истории, постепенно обретает характер суверенного предмета изображения и вместе с тем статус самостоятельного жанра, так и вещь совершает путь от атрибута до субъекта, из второстепенного члена изображения превращается, так сказать, в его «подлежащее». Не лишне напомнить, что голландский термин «stilleven» («неподвижная натура»), впервые документально зафиксированный в 1650 г., вошел в употребление только к концу XVII в., еще позднее получил распространение в английском и немецком языках, а уж затем его значение было унаследовано термином «nature morte», причем унаследовано не без потерь[77].

Возникает впечатление, что натюрморт оказался особенно восприимчивым к концепции «вместилища тел». Это и понятно: само обозначение жанра как бы устраняет проблему движения, а ведь именно *движение* выступает фактором, обеспечивающим пространственно-временно́е единство изображения. На первый план выдвигается в е щ ь, которая словно подвергнута лабораторной изоляции — с тем чтобы максимально выявить свой индивидуальный вещный характер. На плоскости холста эта ситуация приобретает вид однозначного расподобления предмета и фона. Это осуществляется либо посредством противопоставления светлой фигуры вещи непроницаемо темной глубине фона (классические примеры дает испанская школа, в частности Сурбаран, а также караваджизм в различных вариантах), либо контрастом темного предмета светлому фону (примеры такого рода встречаются реже, у голландцев и опять-таки у Караваджо, в частности в амброзианской «Корзине с фруктами»). В любом случае это оппозиция предельно конкретной, осязаемо-рельефной, данной во всем богатстве фактурных характеристик в е щ и — абстрагированному ее в м е с т и л и щ у, или окружению. Так создаются условия для идеальной экспозиции вещей. Микромир вещи, то, как она сделана (человеком или природой), ее индивидуальное устройство моделируется с исчерпывающей полнотой, побуждая вспомнить слова биолога Свammердама: «Все линии Апеллеса являются тяжелыми бревнами в сравнении с тончайшими линиями природы»[78]. Мастер натюрморта работает подобно естествоиспытателю, анатомирует мир вещей и записывает кистью результаты своих наблюдений, достигающих невиданной точности. Напомним выражение Б. Р. Виппера, употребленное в характеристике «Корзины с фруктами» Караваджо, — «физиологический натурализм» (см. выше). Анатомированный лимон в голландском натюрморте — своеобразный символ нового, экспериментального метода живописи. Аналогия с лабораторным опытом подкрепляется еще и тем, что натюрморт *«ставится»*, что его композиция предустановлена.

36. К. де Хем. Десерт

Идеальной экспозиции вещей соответствует композиционный принцип рядоположенности предметов (на горизонтальной плоскости, параллельной границам холста). В такой форме натюрморт есть искусство живописной номинации, где предметы названы поименно и связаны, так сказать, сочинительной связью.

Однако было бы глубоким заблуждением сводить художественную реальность к указанной концептуальной схеме, как неверно отождествлять пространство с окружением вещей, или фоном. (Последнее, кстати сказать, очень характерно для поздней академической традиции). Ведь и в случае, рассмотренном выше, пространство есть *отношение*, а именно отношение *пред*-ставления или *вы*-ставления: именно благодаря «немоте» окружения вещи *вы*-ступают во всей полноте предметных характеристик, именно в абсолютном «молчании» так хорошо слышны их «голоса».

При описании художественного пространства мы неизбежно, логикой самого предмета, принуждены перейти с концептуального уровня на уровень актуальной перцепции, и тогда картина «мертвой натуры» предстает как демонстрирующий жест пространства, предъявляющего нам свою предметность. Об этом прекрасно сказано в недавно опубликованной статье В. Н. Топорова: «Пространство приуготовано к принятию вещей, оно восприимчиво и дает им себя (здесь и далее выделено автором), уступая вещам форму и предлагая им взамен свой порядок, свои правила простирания вещей в пространстве. Абсолютная неразличимость («немота», «слепота») пространства развертывает свое содержание через вещи. Благодаря этому актуализируется свойство пространства к членению, у него появляется «голос» и «вид» (облик), оно становится слышимым и видимым...»[79]

Натюрморт ближайшим образом соотнесен с бытовым жанром, что отчетливо проявляется в голландской живописи XVII в. Если по аналогии с термином «камерная музыка» образовать выражение «камерная живопись», то именно в творчестве голландских мастеров той эпохи мы найдем высочайшие образцы таковой, а Вермер, как мы видели, прямо совместил то и другое в своих композициях. Город, двор, дом, ин-

терьер — такова последовательная локализация, вплотную подводящая к пространству голландского натюрморта.

При сопоставлении с пейзажем «камерный» характер натюрморта выявляется особенно отчетливо. Натюрморт эпохи барокко не достигает таких пространственных глубин, не дает примеров столь непрерывного развертывания пространства. Перспективной композиции пейзажа противостоит рядоположенность натюрморта, как естественной стихии противостоит преднамеренная скомпонованность вещей. В границах этого соотнесения натюрморт кажется искусственно организованным целым, фрагментом, выдаваемым за целое; кажется, что он живет лишь отраженным светом большого мира.

Однако, если наблюдатель поведет себя иначе, если он перестанет мыслить себя неизменной величиной и попытается отвлечься от привычной оценки масштабных соответствий, если он, подражая знаменитому герою Свифта, настроится на *восприятие самой вещи как пространства*, в котором можно путешествовать, как путешествует глаз среди облаков, лесов, гор и морских далей, — все станет иным.

Пространство натюрморта предстанет столь же тонко дифференцированной и вместе с тем целостной картиной мира, где есть своя земля и свое небо. Следует лишь преодолеть автоматизм восприятия, перенести акцент с вещей на их пластические взаимоотношения в поле картины, и тогда драпировки приобретут вид облачной завесы, кубок предстанет подобием колокольни, ветка — деревом, подпос — гладью водоема. Глаз проутешествует по холмам виноградной грозди и найдет в темной глубине бокала утонувшее окно... Иными словами, окажется, что в пространственно-пластическом смысле натюрморт строится по тем же принципам, что и картина большого мира.

Указанную метаморфозу правомерно связать с тем, что Ю. М. Лотман назвал «инфантилизацией реальности» в натюрморте[80]. Вещь, вернее мир вещей, представленный крупным планом, возбуждает первобытное (детское) удивление, что, в свою очередь, переносится на саму реальность. Важно подчеркнуть, что это по природе свойственно жанру в целом, а не только его разновидностям типа «trompe-l'œil».

Сказанное могло бы восприниматься как плод игры воображения, однако в реальном историко-художественном процессе пути жанров постоянно скрещиваются и как раз выделение «чистой» жанровой ориентации есть плод абстрагирующего воображения. Опыт работы с «неподвижной натурой» сказывается не только в натюрморте, но оказывает влияние на другие живописные жанры. Караваджо внедряет свой экспериментальный метод в исторический жанр. И наоборот: Снейдерс экстраполирует композиционно-пластические принципы «высокого» жанра в сферу натюрморта. Если Караваджо превращает сцены священных деяний в своего рода натурную «постановку», насыщает их как бы документальной натуральностью, то Снейдерс в локальном пространстве своих «Лавок» создает грандиозные зрелища, в которых участвует множество героев, совершается множество событий, так что натюрморт сложностью сюжетных ходов не уступает исторической картине, а его пространство обретает темпоральный характер, как это происходит у Рубенса. По одному определению, «Снейдерс — это Рубенс натюрморта»[81].

Парадоксально, но факт, что натюрморт становится вполне самостоятельным лишь тогда, когда вещи обживают, так сказать, давно обжитое живописью пространство, когда они располагаются в преднайденном порядке, придавая ему новую выразительность, новый облик, новый смысл. Возникает ситуация, когда сконструированное пространство картины насыщается новой «лексикой», когда «память» младшего жанра увеличивает свой объем за счет «памяти» старших и соседних жанров.

* *
*

Живопись XVII столетия, рассматриваемая в аспектах пространства, вре-

мени и движения, дает гораздо более разнообразную и противоречивую картину, нежели современная ей наука. Это вполне естественно, поскольку пафос самоопределения точного знания заключался в генерализации точек зрения, в стремлении к созданию единой и непротиворечивой картины мира, и победа ньютонианства достойно увенчала это стремление. Искусство же при самой страстной жажде объективности не может пожертвовать тем, от чего благополучно освободился Ньютон, разделив понятия на абсолютные и относительные.

И тем не менее возможность нахождения параллелей в становлении научных и художественных концепций XVII столетия не оставляет сомнений. Важно подчеркнуть, что речь идет именно о параллельном становлении, ибо часто встречающееся «внедрение» картезианских или ньютонианских моделей в сферу искусств есть факт произвола. Вполне понятно, что мыслить, как Декарт или Ньютон, в Европе XVII столетия могли только люди выдающиеся, вышедшие за пределы нормального общественного сознания[82]. И если мы встречаемся в искусстве эпохи барокко с подобными явлениями, то следует говорить об открытиях, равновеликих открытиям ученых, а не об «отраженном свете» последних.

Ближайшую параллель к отмеченной выше оппозиции «Ньютон — Лейбниц» обнаруживает противоборство *пространственно-временных концепций классицизма* и *барокко*. Совершенно очевидно, например, стремление Пуссена отвлечься от кажущегося и обыденного, стремление, приведшее его к своеобразной *«универсализации»* художественного пространства-времени, а его эпигонов — к формализации живописного языка. С другой стороны, не менее очевидно развитие *релятивистской* концепции пространства-времени в творчестве Рубенса и других представителей барокко. Известная статичность образов, культ Евклидовой геометрии, абсолютная ясность построений в искусстве классицизма и повышенный динамизм барокко вместе с характерным усложнением геометрии суть производные различных пространственно-временных концепций. И как одерживает победу ньютонианская физика, названная «классической», так классицизм вытесняет с исторической арены искусство барокко. Нет ли соответствующей закономерности и в том, что «реабилитация» барокко началась именно тогда, когда в науке происходил революционный процесс смены «парадигм» и ньютонианская физика отступила перед физикой Эйнштейна?[83]

Известно немало фактов близкого знакомства и прямого сотрудничества художников и ученых XVII столетия[84], но все же специализация научного и художественного творчества зашла в это время достаточно далеко. Поэтому контакт между наукой и искусством осуществлялся опосредованно, и основным посредником здесь выступала философия.

В установлении философских ориентаций искусства XVII в. нередко царит тот же произвол, о котором уже пришлось говорить выше. «Родство» художников и философов часто устанавливают на весьма сомнительных основаниях: Декарт и Пуссен — оба французы и рационалисты, Рембрандт и Спиноза — оба жили в Голландии и оригинально трактовали Библию, и т. д. и т. п. Однако дело не в именах, а в идеях, которые способны соединять полярные противоположности.

Остановимся на одном характерном примере.

«Не исключена возможность, — пишет М. В. Алпатов, — что обращению Пуссена к пейзажу содействовало его сближение с мыслителями-пантеистами. Есть предположение, что Пуссен был близок к Кампанелле»[85]. К этому необходимо добавить воздействие пантеистических идей стоицизма; достаточно вспомнить «Размышления» Марка Аврелия («Наедине с собой»). Напомним также о Марино, в связи с которым всплывают имена Телезио (к его последователям причислял себя Кампанелла), Ванини, Бруно и Галилея[86]. Любо-

пытно, что наряду с наставником молодого Пуссена поклонником учения Ванини был и наставник молодого Спинозы (ван ден Энден)[87].

То, что достаточно условно, но часто не осознавая этой условности, называют «пейзажами» Пуссена, представляет собой оригинальное художественное воплощение натурфилософской традиции, прослеживаемой от стоиков до Спинозы. Марк Аврелий «находит утешение в идее вселенной как тесно связанного целого; это, говорит он, е д и н о е, ж и в о е с у щ е с т в о, о б л а д а ю щ е е е д и н о й с у б с т а н ц и е й и е д и н о й д у ш о й [разрядка наша. — *С. Д.*]»[88]. В истолковании Спинозы «вся природа составляет о д и н и н д и в и д у у м [разрядка наша. — *С. Д.*], части которого, то есть все тела, изменяются бесконечно многими способами без всякого изменения индивидуума в его целом»[89]. И то и другое в высшей степени созвучно позднему Пуссену. В его пейзажных композициях заключено стремление воспроизвести «музыку Вселенной», ее гармонию и ритм, не избегая в то же время трагических диссонансов, которые неизбежны и должны быть приняты как таковые. Цикл «Времен года» дает прямой повод обратиться к доктрине стоицизма.

Согласно Зенону, направление природных процессов строго определено естественными законами. «Вначале существовал только огонь; затем постепенно появились другие элементы: воздух, вода, земля. Но рано или поздно свершится космический пожар, и все снова станет огнем. Согласно мнению большинства стоиков, это не окончательная смерть, подобная концу мира в христианском учении, но только з а в е р ш е н и е ц и к л а [разрядка наша. — *С. Д.*]; весь процесс будет повторяться бесконечно. Все, что случается, случалось раньше и случится снова — и не однажды, а бесчисленное число раз»[90]. Думается, комментарии здесь излишни.

Теперь обратимся к Спинозе. «Спиноза считает, что, если вы будете рассматривать свои несчастья такими, какими они являются в действительности — в качестве момента взаимосвязи причин, простирающейся от начала времени до настоящего времени, — вы увидите, что они являются несчастьями только для вас, а не для вселенной, для которой они просто преходящий диссонанс в увеличении начальной гармонии»[91]. Комментируя эти рассуждения, Рассел замечает: «Бывают даже времена, когда мысль, что человеческая жизнь со всем тем, что содержит в себе зло и страдание, есть бесконечно малая часть жизни вселенной, приносит утешение. Такие размышления, возможно, недостаточны, чтобы образовать религию, но в мире горестей они помогают здравомыслию и являются противоядием от паралича абсолютной безнадежности»[92].

Есть все основания считать, что Пуссен разделял эти мысли. Пройдя тяжелый жизненный путь, испытав на себе действие абсолютистской машины, страдая от болезней и старческой немощи, художник отказался принять конец мира, сохранил и воплотил веру в жизнь. Эта вера носит абстрактно-философский характер, но и в таком качестве оказывается всецело принадлежащей тому, что принято называть *«трагическим гуманизмом»*[93].

Определенное воздействие идей стоицизма испытал и Рубенс, что вполне естественно, ибо живописец был близко связан с кругом Юста Липсия, знаменитого филолога, великого знатока древностей и приверженца философии стоиков. Наглядным свидетельством этой близости служат так называемые «Философы» Рубенса — портрет братьев Рубенс, Юста Липсия и Яна ван ден Вауверa (ок. 1611, Флоренция, галерея Питти). И хотя Рубенс, по его собственным словам, не притязает на достижение стоического бесстрастия[94], все же в его творчестве ощутимо мощное дыхание традиции, корнями уходящей в философию стоиков, и достаточно вновь обратиться к «Возчикам камней», чтобы почувствовать это дыхание.

Другое дело, что чувственная непосредственность, с которой Рубенс реализует даже самые отвлеченные идеи, делает его живопись как бы менее про-

ницаемой, менее «прозрачной» для интеллектуального освоения, нежели живопись Пуссена. (В этой связи интересно отметить, что Рубенс проводит идею циклического движения в пределах *отдельных композиций*, тогда как у Пуссена она развернута в *целом цикле картин*). Но и обретая живую плоть, идеи остаются идеями [95].

Наконец, действительно серьезные исследования посвящены теме «Спиноза и Рембрандт»; в целом ряде аспектов творческие позиции живописца и философа обнаруживают невыдуманную близость [96].

Но, повторяем, дело не в том, чтобы каждому живописцу подыскать «двойника» — ученого или философа. Дело в том, что живопись «века гениев», преломляя абстрактный свет идей в своеобразии творческих личностей, создала свою науку и свою философию.

«Театральность», или репрезентативность. Изобразительная риторика

«Театральность» — одно из характерных выражений, непременно входящих в лексикон гуманитария-сеичентиста, будь то филолог, искусствовед, историк культуры и т. д. Это и понятно: *веком мирового театра* справедливо называют XVII столетие. «Драма в блистательной череде образов, выстраивающейся от Шекспира и Кальдерона до Расина, господствовала тогда в литературе Запада. Вошло в моду уподоблять мир сцене, на которой каждый человек играет свою роль»[1]. «Театральность» обнаруживают в архитектуре, скульптуре и живописи XVII в., подобным же образом зачастую характеризуют сам тип культурной целостности[2]. Наконец, можно говорить о «театрализации» самой жизни в эпоху барокко.

Действительно, достаточно обратиться к тому, что называют «эстетикой вещи», чтобы получить веские аргументы в пользу сказанного. В этом смысле *костюм* — как ближайший посредник между «человеком природы» и «человеком культуры» — служит едва ли не самым удобным объектом наблюдения. Впрочем, для нас интересен не столько костюм сам по себе, сколько отношение к нему его владельца, соответствующие рефлексии, ибо именно в данном отношении резче выступает эффект «театрализации».

Вот как рисует себя в наряде французского щеголя поэт Марино: «Я сам, чтобы не нарушать местных обычаев, вынужден был облачиться в подобный туалет. О горе! Если бы вы только увидели меня в наряде такого мамелюка, как бы вы схватились за бока! In primis, кончики фалд моего камзола, загибаясь внизу, граничат с ягодицами. Диаметр ширины и глубины моих штанов не смог бы измерить сам Евклид. Два цельных куска тафты пошло на изготовление для меня пары перевязей, концы которых болтаются до колена, ударяя меня по

ногам со звуком «тик-так». Тот, кто выдумал здешние воротнички, обладал большим хитроумием, чем изобретатель игольного ушка. Эти воротнички построены в дорическом стиле, снабжены контрфорсом и окружены равелином, аккуратно пригнаны, туги, прямы и выровнены по уровню; но приходится мириться с тем, что носишь голову в фаянсовом тазу и что шея совершенно неподвижна, точно сделана из гипса. Обувь моя — какие-то башмачки, вроде тех, что я видел на Энее в старинном моем Вергилии с гравюрами по дереву; чтобы надеть их, не приходится сильно утомляться и притоптывать ногами, ибо с обеих сторон разверзаются у них такие прорехи, что я почти вынужден волочить по земле свои башмаки. Вместо завязок у них какие-то помпончики или, вернее сказать, целые кочаны капусты, от которых ступни у меня становятся мохнатыми, точно у мохноногих голубей... Кроме того, я похож на Кибелу с башнями на голове, ибо ношу шляпищу наподобие шапки-невидимки Лиомбруно, способную дать прохладу и в Марокко, и более остроконечную, чем игла Саммогуто. Вообще все здесь заострено: шляпы, камзолы, башмаки, бороды, мозги, даже крыши домов»[3].

Целый поток остроумия, метафор, имен, терминов, заимствованных из различных искусств, — а ведь это лишь фрагмент одного письма! Пример тем более характерен, что поэт облачен в чужую, иностранную одежду и разглядывает себя «со стороны»: совмещение «своего» (привычного, естественного) и «чужого» (навязанного ролью) в высоко эстетизированном сознании поэта провоцирует его занять позицию актера, представляющего себя публике.

Можно сузить поле зрения и более пристально рассмотреть внешний облик человека эпохи барокко. «Как иронично, — замечает Й. Хейзинга, — что столь серьезный век, век Декарта, Паскаля и Спинозы, век Рембрандта и Мильтона, век основания заморских колоний, отважных мореплавателей, предприимчивых торговцев, расцветающей науки и великих моралистов, должен был к тому же быть веком этой забавной вещи, парика!»[4]

Рассматривая цивилизацию Запада sub specie Ludi (с точки зрения Игры), Хейзинга уделяет внимание костюму эпохи барокко и в особенности парику, который, по словам ученого, составляет особую главу не только в истории костюма, но и в истории цивилизации. Чрезвычайно любопытна устанавливаемая здесь связь между *париком*, как обрамлением лица, и *рамой картины*; Хейзинга полагает, что такая параллель уместна еще и потому, что парик и рама были приблизительно сверстниками в истории западной культуры (последнее, строго говоря, не совсем верно). Парик, превращенный в *раму для лица*, — это кульминация стиля, в е р ш и н а б а р о к к о[5].

Представление о мире-театре действительно широко распространилось в эпоху барокко и оказалось глубоко внедренным в общественное сознание. Однако до сих пор, говоря о «театральности», мы ориентировались на нечто интуитивно подразумеваемое, на размытый образ, призванный вообще обозначить некую «условность» поведения, быта, искусства, культуры, миропонимания. Попытаемся уточнить этот образ.

Сумма совпадающих в известном отношении субъективных определений еще не гарантирует прочного основания для выводов объективного характера, на этом пути легко впасть в серьезное заблуждение. Названная сумма мнений может послужить лишь отправным пунктом для постановки проблемы. В данном случае проблема формулируется так: является ли «театральность» искусства XVII века свойством, приписываемым ему на фоне последующих (поздних и позднейших) художественно-эстетических систем, в словесном выражении — эквивалентом «условности», или же это свойство ему действительно присуще и, следовательно, так или иначе отображено в творческих процессах, в способах представления идей и т. п.? Само собой разумеется, что в центре внимания остается живопись, хотя обраще-

ние к опыту других искусств неизбежно в таком контексте.

Идея Синтеза выступает краеугольным камнем фундамента, позволяющего установить принципиальную взаимосвязь искусств в их совместном тяготении к театру в рассматриваемую эпоху. Подчеркнем, однако, еще раз: дело не в стремлении различных искусств к общему «центру», а в том, что каждое из них, утвердившись в собственных границах, осуществляет экспансию в соседние области, старается расширить зону своего влияния и тем самым претендует на доминирующее положение в художественно-эстетической сфере, на то, чтобы стать ее «центром».

Ситуация кажется парадоксальной: в царстве культуры идет борьба за престол, но проигравших нет, ибо в этой борьбе каждый увеличивает свои шансы за счет других. Происходит продуктивнейший обмен ценностями, и федерация искусств процветает.

Тот же Марино пропагандирует идею взаимосвязанности и единосущности всех искусств, которые, по его убеждению, разнятся лишь способами выражения. Так, вслед за Плутархом он утверждает родство живописи и поэзии: живопись есть молчаливая поэзия, а поэзия—говорящая живопись. «Одной свойственно немое красноречие, другой — красноречивое умолчание; одна молчит в одном, другая рассуждает об ином, затем они как бы меняются свойствами своих голосов, и вот о поэзии говорят, что она рисует, а о художестве, что оно описывает» [6].

Соотечественник поэта и столь же яркий представитель стиля эпохи Бернини, четко разграничивая скульптуру и живопись («живопись состоит в добавлении, а скульптура в убавлении») [7], тем не менее видит высшее достижение своего резца в том, что «сделал мрамор гибким, как воск, и этим смог в известной степени *объединить скульптуру с живописью* [курсив наш. — *С.Д.*]». И добавляет: «А то, что античные художники этого не делали, быть может, происходило оттого, что у них не хватало духу сделать камни «такими покорными своей руке, как тесто» [8]. С другой стороны, скульптура Бернини активно взаимодействует с архитектурным пространством, что, быть может, наиболее очевидно в его «Балдахине» [9].

Яркую, хотя и не беспристрастную картину взаимодействия искусств в эпоху барокко дает М. Гика; рассмотрев основные фазы барочной архитектуры, автор заключает: «Стиль барокко как таковой не окончил свое существование старческим истощением и стандартной скудостью, подобно стилям, пользующимся общим признанием; оставаясь гуманистичным до конца, как аббат XVIII в., бывавший в молодости ревностным поклонником и знатоком математики и астрономии и посвящавший себя на старости лет танцовщицам и тонкому столу, барокко закончило свою космополитическую карьеру *театральной и шумной оргией* [здесь и дальше курсив наш. — *С.Д.*]. Плафон римской церкви Игнация, работы иезуита Поццо, представляет собой шедевр перспективы; он увенчивает неф фантастической архитектурой, вполне согласующейся с действительностью и предоставляющей верующим выбор между двумя церквами, из которых церковь, изображенная на плафоне, не менее реальна, чем та, в которой они находятся. В погоне за пластической живописностью архитекторы эпохи барокко скоро пришли к *чисто театральной концепции*; если прибавить к этому страсть к преодолению трудностей, техническое жонглерство и, наконец, хорошее настроение, никогда ни перед чем не отступавшее, то мы не должны удивляться, если этим архитекторам пришла в голову мысль смешать в одну кучу живопись, скульптуру и возвести в принцип изображение иллюзорной действительности.

Пространство не только модулируется, но и проектируется в виде волн и завитков, струящихся как потоки. Пластические орнаменты оставляют поверхность объемов и устремляются вовнутрь или наружу последних; мраморные или гипсовые ангелы и амуры садятся на призрачные карнизы и гарцуют на капителях воображаемых пилястров; ил-

люзорные часовни освещаются реальными окнами, контуры которых напоминают виолы или гитары, а в нарисованные чердачные окна улыбается небо оперной декорации. Этот фейерверк камней, золота и мрамора нежных оттенков, в котором иронически чередуются реальное и искусственное, напоминает... то вычурную декорацию «метафизического театра», то бредовую грезу математика-опиомана» [10].

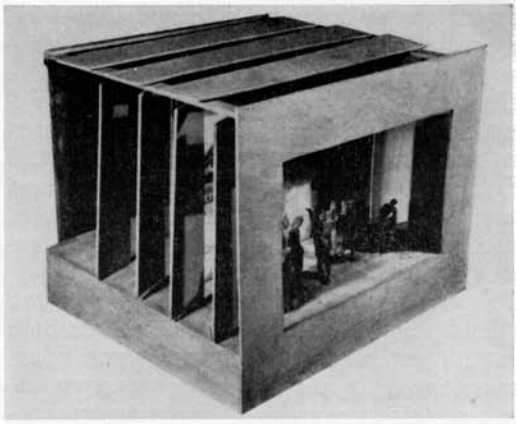
Здесь точно уловлена и живо раскрыта тенденция к *удвоению реальности*, осуществляемая в барочном ансамбле совокупным действием искусств, где живопись создает иллюзию глубины и объема, замещая архитектуру и скульптуру, а последние, легко включаясь в изображенное пространство, придают живописной иллюзии реальность. Но именно удвоением реальности живет театр, и в этом смысле лексическая окраска цитированного фрагмента полностью оправдана.

Думается, сказано вполне достаточно, чтобы прояснить контекст, в котором мы намерены рассмотреть живопись XVII в. Остается добавить, что нас непосредственно интересует не живопись в ансамбле, а картина как относительно автономный ансамбль и как аналог театрального действия.

* *
*

Если начать с общих композиционно-пространственных характеристик и говорить о феномене «театрализации» картинного пространства, то прежде всего хочется обратиться к известному свидетельству, которое оставил Леблон де Латур:

«Я не могу не рассказать об изобретении знаменитого господина Пуссена... этот человек... изготовлял нечто вроде ящика, с отверстиями наверху и по бокам, которые открывал или закрывал для того, чтобы осветить его внутри по своему желанию... Нижнюю часть ящика изготовляли подвижной, в ней делались отверстия, которые затыкались клиньями. После этого Пуссен моделировал из мягкого воска обнаженные фигуры персонажей, которые хотел изобразить в композиции, драпировал их тонкой мокрой тканью, лепил неровности почвы и затем, открыв нужные клапаны, чтобы осветить по своему желанию, находил определенную точку зрения и видел сцену такой, какой она должна была быть в натуре» [11].



37. Объемная модель, использовавшаяся Пуссеном в процессе построения композиции. 1. Общий вид. 2. Макет композиции («Крещение»). Реконструкция Э. Бланта

Здесь пуссеновский метод, кажется, вплотную соприкасается с театром. Художник строит *макет картины*, чуть ли не до деталей совпадающий с *кулисной сценой-коробкой*, какой она сложилась в итоге эволюции европейского театра к концу XVI — началу XVII в. и какой она существует до сих пор [12]. Картина как бы *проигрывается* на сцене, где намечается диспозиция действующих лиц,

строится по планам пространство будущего изобразительного действа, проверяются варианты освещения и т. д. [13]. Прямым аналогом пуссеновскому приему является рекомендация современного театрального художника: «Можно сделать фигурки, и, зная мизансцены, заранее попробовать актерский свет, чтобы избежать излишних проб на самой сцене» [14].

«Изобретение» Пуссена, как легко убедиться, имеет аналоги в прошлом и воплощает глубоко традиционные представления. Французский живописец верен идеям античности, получившим теоретическое и своего рода экспериментальное подтверждение в творчестве мастеров Ренессанса, о чем свидетельствуют трактаты, картины, театрализованные действа и — не менее красноречиво — слова современного исследователя: «Человек Возрождения—это «зритель Вселенной»; картина— это модель театра вселенной, экспериментальная площадка, на которой проигрываются новые сюжетно-композиционные ситуации, осваивается новое соотношение между человеком и средой, новое место человека в земном, горизонтальном мире» [15].

Здесь необходимо подчеркнуть зависимость живописи Пуссена от классической монументальной традиции, которая связана с театром общностью ритуальных истоков. Художник обильно черпал из этой традиции. Энгр, в частности, подчеркивал, что «во всех картинах Пуссена чувствуется специальное изучение им античной живописи, особенно „Альдобрандинской свадьбы“» [16]. Структурной основой ряда композиций Пуссена («Смерть Германика», «Ринальдо и Армида» и др.) послужили, как было сказано, рельефы римских саркофагов. Эрмитажный «Отдых на пути в Египет» деталями построения восходит к мозаике из Палестрины [17]. Кроме того, известны многочисленные пуссеновские штудии монументальной скульптуры, включая рисунки с рельефов арки Тита, колонны Траяна и т. п. Перечень подобных примеров было бы нетрудно увеличить.

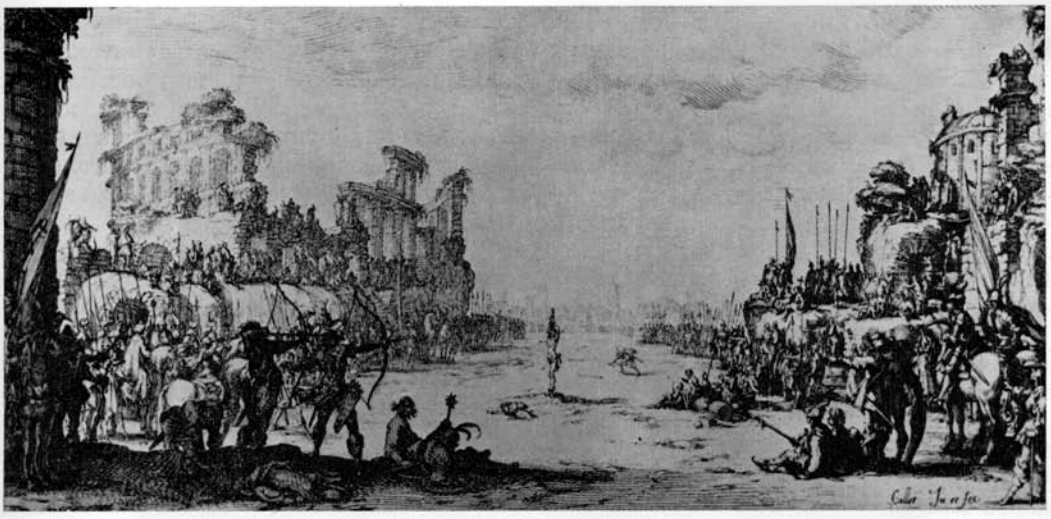
38. Н. Пуссен. Триумф Тита (с рельефа арки Тита). Рисунок

39. Н. Пуссен. Фрагмент рельефа колонны Траяна. Рисунок

40. Н. Пуссен. Вакханалия. Рисунок

Однако речь должна идти не просто о том или ином конкретном проявлении указанной традиции в творчестве Пуссена. Важно показать, как таковая формировала его художественный язык в целом.

Разнообразие композиционных форм, представленных в живописи Пуссена,



41. Ж. Калло. Мученичество св. Себастьяна. Офорт

не мешает выделить в качестве особо устойчивых две — *«фризовую»* (ленточную) и *«фронтонную»* (пирамидальную). Об этом, в частности, свидетельствуют характерные выражения исследователей пуссеновского творчества: «пуссеповский фриз» (Бакушинский) [18], «композиционная пирамида» (Вольская) [19] и т. п. В чистом виде эти формы встречаются нерегулярно; при этом случаи подчинения изображения «фризовой» форме явно преобладают. Чаще обе формы организации сосуществуют. Использование архитектурной терминологии не должно пониматься как прямое указание на генезис данных композиционных форм, хотя возможность такой связи не исключена. Изготовление макета картины доказывает, что объемно-пространственное (архитектурное и скульптурное) построение действительно предшествовало построению на плоскости холста. Этот синтетический принцип работы над композицией обнаруживает очевидную близость Пуссена к монументальной традиции, а затем и вместе с тем — к театру.

«Театрализация» пространства изображения не менее характерна для творчества Жака Калло, современника и соотечественника Пуссена. Связь этого мастера с театром гораздо более непосредственна: многие его графические листы и целые серии гравюр (например, «Танцы» и «Горбуны» 1620-х гг.) возникли под впечатлением итальянской комедии масок. За сравнительно недолгую жизнь Калло создал свой «театр мира», на сцене которого поместились сотни и тысячи образов — горожане, крестьяне, солдаты, цыгане, бродяги, артисты, нищие, дворяне, в одиночку и группами, целыми толпами, на придворных празднествах, охотах, гуляньях и ярмарках, во время битв и военных триумфов и т. д. и т. п.[20]

Своеобразным символом этого «театра», выражением специфически театрального эффекта «отдаленного присутствия» служит знаменитая сцена мученичества св. Себастьяна (офорт, 1632—1633). Именно о сцене должна идти речь, ибо Калло совершенно недвусмысленно расставил акценты. На фоне руин древнего амфитеатра развернуто действие, *по принципу амфитеатра же и организованное*: двумя полукольцами расположились стрелки и зрители вокруг крошечной фигурки святого. Себастьян — герой «представления», трагический «актер», мишень для стрел и взоров, он — один и у всех на виду.

«Мы видим здесь, — отмечает Б. Р. Виппер, — совершенно новые элементы замысла, чуждые всему предшествующему искусству: во-первых, пространство, которое обладает не только измерениями, но и «мимикой», с другой стороны, новое понимание героя: как будто бы мы присутствуем при его развенчании и в то же время художник показывает нам благородство человека, обретаемое в страдании» [21].

Иные аспекты «театрализации» живописи раскрывает творчество Рубенса и его школы. Это особенно показательно в случае произведений большого масштаба, программных по своему характеру. Здесь в значительной степени сказалось влияние духовной экспансии католицизма, идей, проводимых в русле Контрреформации, проводимых, как известно, при ближайшем посредничестве искусства [22].

«Осознав огромные возможности искусства в завоевании человеческих душ, церковь стимулирует разработку целой системы такого воздействия художественными средствами. Задача эта решается тем более успешно, что характер католического ритуала и природа барочного искусства обнаруживают поразительное внутреннее родство. И в том и в другом есть своеобразная *гипертрофия театрального начала* [курсив наш. — *С.Д.*], агрессивность натиска по отношению к верующему и зрителю в сочетании с пышным великолепием и захватывающими драматическими эффектами» [23].

И как исполнитель крупных заказов церкви, мастер монументальных алтарных образов и плафонов, и как руководитель большой мастерской, и как организатор светских празднеств с поистине грандиозной декоративной «программой» Рубенс должен был проникнуться ролью *«режиссера»*, что, в свою очередь, должно было органически войти в его художественную систему, запечатлеться в его изобразительном языке. Это и произошло на самом деле. Фламандский мастер создал искусство повышенной выразительности, рассчитанное на то, чтобы вовлечь в свой круг огромную аудиторию. Сама структура композиции Рубенса, концентрически-эксцентрическое строение пространства картины, кольцевая диспозиция действующих лиц ориентированы на активнейшее вовлечение зрителя. Столь же красноречивы позы и жесты героев, свет и в особенности цвет.

«Рубенс почти ничего не придумывал, кроме общего плана и обстановки,— писал Э. Фромантен. — Его произведения — это, так сказать, театр, где он режиссирует, ставит декорации, создает роли. Но актеров доставляет сама жизнь» [24]. Именно жизненность «актеров», телесно-чувственная мощь их образов и одушевляла те «программы», которые должен был реализовать Рубенс. Достаточно назвать знаменитое «Воздвижение креста» из Антверпена (1611), чтобы убедиться в этом.

До сих пор речь в основном шла о характеристиках общей пространственной организации изображения в их соотнесении с проблемой театрального пространства. Но отчасти мы уже коснулись (как и в предшествующих главах) других факторов, сближающих живопись с театром.

Рассмотрим композиционную функцию *позы* и *жеста*.

Если снова обратиться к творчеству Пуссена, то легко заметить, что художник редко заостряет внимание на лицах своих героев, предпочитая передавать их состояние «языком тела». В письме Шантелу от 28 апреля 1639 г. Пуссен дает следующий комментарий к картине «Израильтяне, собирающие манну» (Лувр), написанной им незадолго до этого: «...Вы легко узнаете, какие из них [действующих лиц. — *С.Д.*] томятся, какие восхищаются, какие имеют жалость, кто совершает дело милосердия, дело большой важности, кто жаждет насытиться, кто утешает... *читайте историю и картину, чтобы узнать, все ли в ней соответствует сюжету* [курсив наш. — *С. Д.*]»[25]. Итак, картину следует «читать», и это чтение организуется, в частности и в особенности, пластической канвой изображения. Жестикуляция в изобразительной системе Пуссена, бу-

42. Н. Пуссен. Великодушие Сципиона

дучи подчинена строгой классификации, обретает повышенную репрезентативность, что сближает французского мастера со средневековой традицией (ср. противоположную тенденцию — к психологизации жеста — в искусстве Ренессанса)[26].

На этой основе академические последователи Пуссена создадут каноническую жестикуляцию, «иконографию страстей». Таковы предписания Лебрена, например: «При восхищении или экстазе тело откинуто назад, руки воздеты с раскрытыми ладонями, все это *движение обозначает* [курсив наш. — *С. Д.*] порыв восторга»[27]. Здесь поза и жест героя становятся знаками в полном смысле слова. Аналогичную ситуацию находим в классицистском театре зрелой поры. «Сценическая практика классицистского театра, — пишет Г. Н. Бояджиев, — со временем выработала целую серию условных жестов, передающих различные человеческие страсти. В канонизированном жесте фиксировался непосредственный порыв, получающий неизменную классическую форму: удивление — руки, изогнутые в локтях, подняты до уровня плеч, ладони обращены к зрителям; отвращение — голова повернута направо, руки протянуты налево и ладонями как бы отталкивают предмет презрения; мольба — руки сомкнуты ладонями и тянутся к партнеру, исполняющему роль властителя; горе — пальцы сцеплены, руки заломлены над головой или опущены к поясу; порицание — рука с вытянутым указательным пальцем направляется в сторону партнера и т. д.»[28].

Отмеченные выше черты со всей отчетливостью проступают в пуссеновских композициях 40-х гг. Причем тенденция к репрезентативности имеет своим прямым следствием предельную рационализацию всего композиционного строя.

Такова московская картина «Великодушие Сципиона» (ок. 1643). Сюжет взят у Тита Ливия: прославленный римский полководец Сципион Африканский, завоеватель Карфагена, возвращает девушку, доставшуюся ему при разделе военной добычи, ее жениху. Членение плоскости — явно динамическое. Сопоставлены неравные площади — высокий узкий прямоугольник и квадрат, которые к тому же контрастируют в тональном отношении (темный прямоугольник и светлый квадрат). Группа действую-

43. Н. Пуссен. Суд Соломона

щих лиц развернута по горизонтали, в ее построении соблюден в основном принцип «равноголовия», благодаря чему она воспринимается как фриз. При этом в темном прямоугольнике слева дан светлый силуэт фигур, а в квадрате справа — в целом темный силуэт, лишь кое-где прерываемый резкими световыми акцентами, необходимыми для сохранения тонального единства всей плоскости холста, разграничения пространственных планов и т. п. Действие, строго ритмизованное группами контрастных диагоналей, организуется двумя встречными потоками; место встречи отмечено сильным контрастом дарующей руки Сципиона и принимающей милость руки юноши-карфагенянина. Фигура возвращаемой пленницы, хотя и отнесена на второй план, так размещена в плоскости изображения, что ее местоположение — между Сципионом и женихом — является действительным знаком ее роли. Гамма жестикуляции достаточно скупа, но до предела насыщена значением: каждый жест является своеобразной пластической формулой реакции действующего лица. Исключительно важно, что ритмика жестов оказывается здесь непосредственной актуализацией геометрического членения плоскости (это означает, что ритм и метр близки к совпадению); жест дирижирует композицией, будучи органически вплетен в сложную пластику всего тела картины [29]. В пространственном построении картины любопытно то, что фигуры первого плана решены как бы горельефом, фигуры второго плана — барельефом, а третий план — слабым рельефом.

Думается, что возможность известных аналогий с монументальным искусством и театром здесь налицо.

Задача Пуссена вовсе не в том, чтобы изобразить с максимальной точностью определенное историческое событие. Его цель — репрезентировать в конкретном сюжетном действии идею милосердия, великодушия. Перед нами, по сути дела, спектакль (не в отрицательном оценочном смысле), где ансамбль актеров, прекрасно сложенных, одетых согласно эпохе и т. д., представляет сцену проявления добродетели.

Обратимся теперь к другой композиции Пуссена, выполненной несколькими годами позднее. Это луврский «Суд Соломона» (1649) — картина, которую, если верить Беллори, Пуссен считал лучшим своим произведением [30].

Кажется, что рационализация композиционного строя достигает здесь крайнего предела. Композиция «Суда» может быть уподоблена идеальному механизму — своего рода «весам», ось которых проходит через фигуру Соломона. Застывшая, как бы изваянная фигура царя полна, однако, скрытого напряжения. Это напряжение последовательно передается от лица-маски к кистям рук с отставленными указательными пальцами, чуткое движение которых незримо связано с «чашами», несущими на себе человеческие судьбы [31]. Творящий суд Соломон буквально дирижирует действием, и снова жест оказывается первым в ряду выразительных средств [32]. Исключительно интересно, что в фигуре царя схематизировано развитие композиционной динамики в целом, которая, нарастая последовательно сверху вниз, достигает своей высшей степени в аффектированной мимике и жестикуляции спорящих женщин. Это поступательное развертывание композиционного ядра и создает, как нам представляется, почти магический эффект картины. На суетных, обуреваемых страстями смертных нисходит божественная мудрость: «И стали бояться царя, ибо увидели, что мудрость Божия в нем, чтобы производить суд» [33]. Сияющий лик Соломона как бы пульсирует, излучая и вбирая в себя энергию, которой пронизано все действие. Пуссеновский Соломон, замечает Винкельман, похож на Юпитера на македонских монетах, «но у Пуссена это пересаженное растение, развившееся различно на новой почве» [34].

Вряд ли можно усомниться в справедливости мысли В. Фридлендера, связавшего данную композицию с традицией французского театра эпохи классицизма [35]. Суд Соломона в пуссеновской интерпретации — это суд, рассчитанный на публичное обозрение. Существенно не событие как таковое, но идея, с которой последнее должно соотноситься, которую оно должно репрезентировать, — идея высшей справедливости, беспристрастности, мудрости.

Пуссен прямо указывал на движение как на одно из определяющих средств художественной выразительности и ссылался при этом на древних, искушенных в красноречии: «Два фактора владеют душой зрителя: движение и стиль. Первое так захватывающе и действенно, что Демосфен дает ему предпочтение перед всеми риторическими ухищрениями. Марк Тулий называет его языком тела; Квинтилиан приписывает ему такую силу и значение, что он без него считает мысли, доказательства, выражения лишенными убедительности, линии и краски также теряют без него свою выразительность» [36].

Подводя предварительные итоги, можно утверждать, что жест в картине Пуссена — это *репрезентативный жест*, и поскольку он органически связан с действием в целом, поскольку он является пластической формулой действия,— это *жест композиционный*. Сходную функцию выполняет *поза*.

В анализе композиций литературно-мифологического цикла, созданного Пуссеном на рубеже 1620—1630-х гг., мы уже показали, в каком смысле герои пуссеновских картин могут соотноситься с театральными актерами (см. главу II). Речь, в сущности, шла о том, что при многократной смене обликов роли героев остаются инвариантными. Проще говоря, ролей значительно меньше, чем тех, кто их играет. При этом местоположение, поза, жест героя являются знаками его роли [37].

В более поздний период творчества Пуссен сознательно развивает указанную тенденцию; в отдельных случаях (например, в «Суде Соломона») она получает буквально формульное выражение, что дает повод упрекать мастера в излишней рассудочности, в утрате живого чувства. Но случайно ли особое пристрастие самого Пуссена именно к «Суду Соломона»? [38]

Вернемся к Рубенсу. В контексте обсуждаемых вопросов интересно рассмотреть его композицию «Пир у Симона Фарисея» (ок. 1620; Ленинград, Эрмитаж).

Согласно Евангелию от Луки (7, 36—50) [39], некая грешница (ее обычно отождествляют с Марией Магдалиной),

44. П.-П. Рубенс. Пир у Симона Фарисея

узнав о пребывании Христа в доме одного из фарисеев, Симона, явилась туда, упала перед Христом на колени и «плача, начала обливать ноги Его слезами и отирать волосами головы своей, и целовала ноги Его, и мазала миром». Недоумение окружающих — как допускает Христос к себе грешницу — было разрешено в кратком диалоге Симона и Иисуса, который заключил: «Прощаются грехи ее многие за то, что она возлюбила много; а кому мало прощается, тот мало любит». И сказал женщине: «Вера твоя спасла тебя».

Мы сознательно употребили слово «диалог», ибо Рубенс так же сознательно акцентирует *диалогическое строение композиции,* драматизируя изображаемое событие.

От фарисеев к Христу резко и стремительно прочерчена горизонталь стола — как язвящая стрела вопроса. Подобно злым волнам, прихлынули тела вопрошающих, чтобы, натолкнувшись на тесно сплоченную группу апостолов, разбиться о непоколебимое спокойствие Иисуса. И совсем по-иному, нежным приливом приникла к его ноге, срослась с его телом золотоволосая грешница.

Чисто геометрический анализ показывает, что композиция содержит скрытую симметрию, что четыре наклонные линии образуют в центральной части холста ромбовидную фигуру, четко фиксирующую верх и низ, левое и правое. Заключенное в этот ромб пространство есть собственно пространство диалога. Но симметрия нарушена перенесением основного смыслового акцента вправо: центром всеобщего притяжения является Христос.

Вообще, вся картина полна выразительно-смысловых оппозиций. Высоко над головами прямо в небо вознеслось блюдо с птицей (эффект усилен выбором низкого горизонта) — и низко склонилась фигура грешницы. Пригнулся в ожидании ответа фарисей напротив

45. П.-П. Рубенс. Пир у Симона Фарисея. Фрагмент

Иисуса — и величаво возвысилась голова Христа. Образно говоря, в картине два неба: одно — облачно-бурное небо пира, служащее «декорацией» праздничной суеты, земных даров, утоления плоти, другое — темный, астральный фон за фигурой Христа, чей лик сияет на нем, подобно одинокой звезде. Этот глубокий фон с сияющим ликом содержит как бы предзнаменование будущей трагедии. Тогда и образ женщины получает дополнительное истолкование. «...Возливши миро сие на Тело Мое, она приготовила Меня к погребению»,— говорит Христос ученикам в Евангелии от Матфея (26, 12). Женщина приникла к ногам Иисуса, как к подножию креста, открывая трагическую перспективу его земной судьбы.

Композиция «Пира» могла бы в некоторых отношениях составить аналогию рассмотренным выше картинам Пуссена (в большей степени — «Великодушию Сципиона»). Однако, в отличие от французского мастера, придавшего названным сценам иератически-торжественную и как бы кристаллизованную форму, Рубенс сообщает своей композиции гораздо более непосредственный характер. Пространство «Пира» обладает известной глубиной, и тесная сплоченность фигур не мешает свободе их движений, их эмоциональных реакций. Позы и жестикуляция действующих лиц здесь не менее красноречивы (кстати, жест правой руки Христа у Рубенса почти идентичен жесту левой руки Сципиона), но у Рубенса они столь же соотносимы с ролью героя, сколько и с его индивидуальностью. Если позы и жестикуляция пуссеновских групп восходят к античным рельефам и воспроизводят образ ритуализованного поведения[40], то композиция Рубенса имеет близкие исторические аналогии (прежде всего, «Пиры» Веронезе)[41] и, при всей своей «театральности», позволяет разглядеть живые лица, лишенные античной правильности, лица без «грима», встретить живые взгляды, горящие злобой или полные напряженного раздумья, ощутить эмоциональную энергию движений — короче говоря, увидеть, что «актеров» Рубенсу доставляет сама жизнь.

В этой связи существенным представляется различение форм живой плоти и античных статуй, проводимое Рубенсом в известном фрагменте «О подражании статуям»: он упрекает тех, кто вместо плоти «изображают раскрашенный мрамор»[42].

Полезно также отметить пристрастие фламандского живописца к постоянному воспроизведению тех, с кем связаны непосредственно жизненные, глубоко интимные его переживания. «...Как в своем первом браке он был рабски предан Изабелле Брант, — пишет о Рубенсе позднего периода В. Н. Лаза-

рев, — так теперь он отдается со всей страстью последней любви во власть молодой Елены Фоурмен, чей облик его постоянно преследует, чье тело он почти что обожествляет. Рисует ли он Диану, Венеру, вакханку, грацию, Андромеду, Магдалину, Цецилию, Вирсавию, Сусанну, Мадонну — всюду выступает один и тот же образ, образ Елены Фоурмен»[43].

Подобная «репрезентация интимного» принципиально противоречит духу пуссеновского творчества.

И еще в одном отношении принято противопоставлять художественные системы Пуссена и Рубенса. Речь идет о цвете.

Уже так называемые «рубенсисты» осуждали живопись Пуссена за «отсутствие колорита». Недобросовестность или узость подобных суждений очевидны. Однако не менее очевидным представляется и специфическое ограничение роли цвета в пуссеновской живописи[44]. Подойдя к его картине вплотную, мы не насладимся ни той борьбой «дополнительных», ни игрой фактур, которые характеризуют, скажем, холсты Делакруа. Пуссеновский цвет держит зрителя на расстоянии, заставляет его соблюдать известную дистанцию. Это не интимное откровение импрессиониста. Цвет у Пуссена обладает той же монументальностью, какая присуща строю его композиции в целом. И если на этом основании его нельзя причислить к колористам, то вместе с ним придется, пожалуй, исключить из числа таковых практически всех живописцев античности и средневековья.

Разумеется, и Рубенс далек от импрессионизма. Создавая монументально-декоративные полотна, алтари и плафоны, рассчитанные на широкую аудиторию, мастер «большого» действия был одновременно мастером «большого» цвета. Рубенс превосходно организует, приводит к единству обширные плоскости локальных красочных пятен, он оперирует цветом как поистине гениальный декоратор. Обладая мощным и хорошо поставленным голосом живописца-оратора, Рубенс легко общается со зрителем на расстоянии. Но ничуть не меньше он может сказать и близкому зрителю.

Зритель, пожелавший интимного общения с картиной, подойдя к рубенсовскому «Пиру», обнаружит богатую разработку локального цвета, тончайшее нюансирование теплых и холодных, различие красочных фактур, разглядит, что волосы грешницы свиты из множества золотых струек и что из глаз ее на стопу Христа падают прозрачные, почти невидимые капельки слез[45].

Еще большую пищу для наслаждения глаз (ср. „satisfaction des yeux“ Роже де Пиля) дает эскиз «Коронация королевы» (Ленинград, Эрмитаж)[46]. Непостижимая красота этой живописи тем более впечатляет, что палитра Рубенса крайне ограниченна. На золотисто-коричневой основе расцветают изысканные сочетания белого, черного, серо-голубого, розового. Поэзия живописной детали со всей непосредственностью выражена в иллюминации сцены, в неподражаемом рисунке белилами, где мастеру достаточно одного росчерка и нескольких точек, чтобы на поверхности доски взметнулась ткань плаща, блеснули украшения, обозначилась осанка, профиль лица, достаточно одного цветного «иероглифа», чтобы перед зрителем явился собственной персоной кавалер де Вандом или Маргарита де Валуа. Но при всем том здесь, как и в «Пире», отдельные персонажи сплочены стихией «большого» действия и выступают его репрезентантами.

Можно вполне понять Роже де Пиля, чей восторг перед широтой живописного диапазона Рубенса привел к созданию теории, где искусство фламандского мастера осознавалось как образец живописи вообще.

И все же между художественными системами Рубенса и Пуссена нет той непреодолимой границы, которую воздвиг знаменитый спор «пуссенистов» и «рубенсистов». При всем несходстве творческих темпераментов и «режиссерских» манер, репрезентативное начало, по-разному выраженное, обретшее различное воплощение, тем не менее их объединяет.

46. П.-П. Рубенс. Коронация королевы. Эскиз

47. П.-П. Рубенс. Коронация королевы. Фрагмент

«Театральность» искусства XVII в. имеет немало градаций, и рядом с *«театром представления»* (о чем по преимуществу и говорилось выше) существует *«театр переживания»*.

Эти две формы «театрализации» изображения парадоксально соединил в своей живописи Караваджо.

В сферу традиционной религиозно-мифологической проблематики итальянский мастер ввел поразительно натурального героя, и эффект был таков, словно на сцену «высокого» театра вышел непрофессиональный актер, человек с улицы, из толпы. Сохраняя в целом традиционную структуру действия, Караваджо распределил роли между как бы случайными исполнителями, благодаря чему самое «игра» обрела необыкновенно естественный характер, подчас стирая границы, разделяющие условно-представляемое и жизненно реальное. В соответствии с этим итальянский мастер несколько обновил реквизит, натурализовал построение мизансцен, а также придал совершенно особое значение свету.

«Свет на сцене, — подчеркивают специалисты, — свет на декорации и актерах — это все или почти все. Светом можно все спасти или все погубить»[47]. Это исключительное значение света как фактора художественного впечатления, как мощного прагматически-композиционного средства в полной мере сумел оценить и реализовать в живописи родоначальник барочного «натурализма». При помощи элементарного устройства в своей мастерской (ср. выше) он экспериментировал со светом, как это делает театральный художник посредством «светового макета» — с той, однако, существенной разницей, что модели были одушевленными. Его свет «за рамой» предвосхитил эффекты света за рампой.

Очень сомнительно представление о том, будто бы открытия Караваджо явились результатом непреднамеренного, простого и наивного взгляда на мир. Сами эти открытия и огромное их воздействие во многом обязаны тому, что было принято называть *«инвенцией»*. Изобретательность Караваджо проявилась прежде всего в «режиссуре», в соединении ожидаемого с неожиданным, в создании непредсказуемых эффектов, в установлении принципиально новых взаимоотношений между картиной и зрителем.

В самых известных своих композициях — «Положении во гроб» (1602—1604; Рим, Ватикан) и «Успении Марии» (1605—1606; Париж, Лувр) — итальянский мастер наиболее явно обнаруживает тенденцию к преобразованию пространства представления в поле переживания. Любопытно, что картины могли бы составить своеобразный диптих. В обоих случаях движение организуется дугообразно, переходя от вертикально ориентированных фигур у рамы (в «Положении во гроб» — справа, в «Успении» — слева) через последовательный наклон центральных фигур к горизонтально ориентированным телам Христа и Марии. В обоих случаях это движение получает выход «на зрителя»: в левом нижнем углу «Положения» выступает надгробная плита, и рука Христа свешивается как бы за пределы изобразительной плоскости; в правом нижнем углу «Успения» границу «сценического» пространства еще более активно нарушает скорбная фигура Магдалины. Последовательному преклонению аккомпанирует свет, эффект которого особенно точно рассчитан в «Успении». Едва тронув голову крайнего апостола, по мере наклона фигур свет все более завладевает полем изображения, чтобы достигнуть своей одухотворяющей цели в изнутри просветленном облике Марии. Именно так можно интерпретировать замысел Караваджо: свет *извне* как свет «представления», свет «за рампой», и свет *изнутри* как свет естественной духовности, высокой обыденности, свет любви и сострадания.

Психологическая достоверность жестов, подчеркнутое исключение «позы», физиономическая конкретность, тщательная детализация формы, вещественность колорита — все эти качества в совокупности своей призваны «документально» засвидетельствовать действительность событий в композициях Караваджо. Тем самым события священной истории становятся для зрителя психологически актуальными событиями.

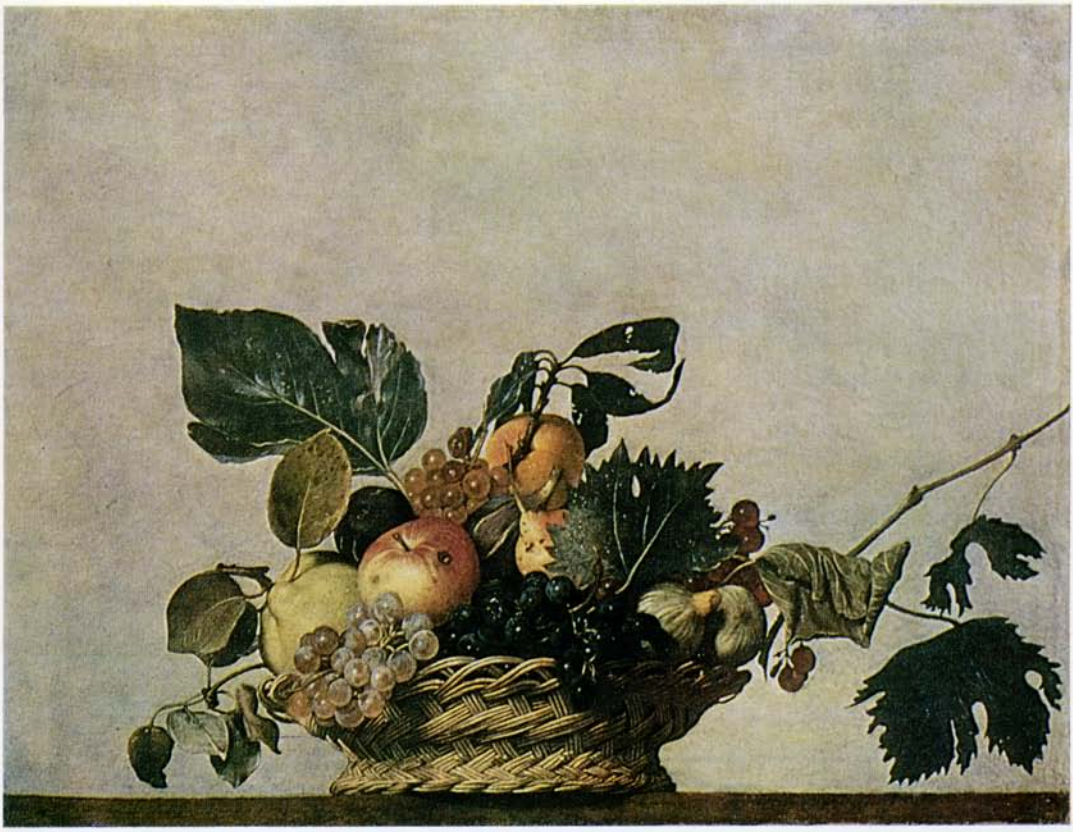
Новаторский смысл открытий Караваджо значительно глубже того, что подразумевают хрестоматийные констатации пластической выразительности его приемов и открытого демократизма его образов. Его «натурализм» явился *тотальным переворотом в сфере изобразительности*, затронувшим весь комплекс живописных средств. В соответствии с декларативно-прагматической установкой своего искусства Караваджо буквально вывернул наизнанку узаконенное Ренессансом пространство картины, превратил его из «убегающего» в «прибегающее», что, конечно, воспринимается современным зрителем (кинозрителем и телезрителем) не столь остро, как это воспринималось в эпоху барокко [48]. При этом динамичность пространства Караваджо непосредственно связана с новым пониманием светотени, суггестивную энергию которой великий «натуралист» использовал, не слишком считаясь с так называемым чувством меры. Естественный, но искусно усиленный свет позволил мастеру добиться такой иллюзии реальности, перед которой отступает самое реальность и зритель ведет себя как зачарованный — подобно тому как беспамятствует он перед творящимся на сцене или на экране. А поскольку сцены, группы, герои, жесты, лица выхвачены из самой жизни и «выхваченность» эта акцентирована фрагментарностью композиции, введением крупного плана и предельной натурализацией деталей, постольку не приходится удивляться всеобщему одушевлению зрительского коллектива, толпам народа, собиравшимся у картин Караваджо, и беспрецедентному его воздействию на искусство современников [49].

По отношению к Рембрандту еще более уместно говорить о «театре переживания». И здесь вполне очевидна преемственная его связь с искусством Караваджо, о чем говорят и пишут достаточно часто.

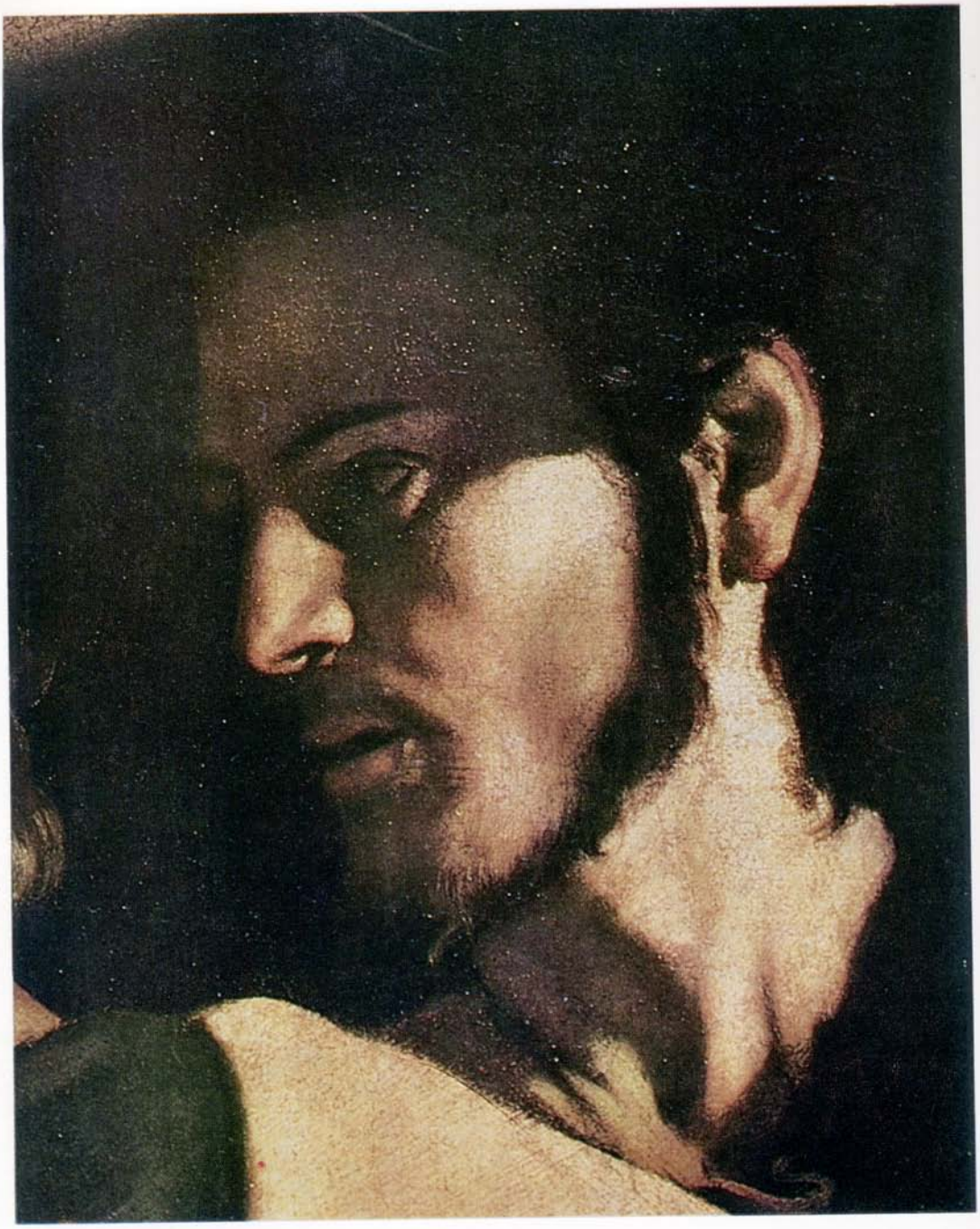
Голландский мастер не избегал форм открытой «театрализации» — особенно в ранний период творчества. Свидетельством тому служит его неравнодушие к разного рода экзотике, к роскошному реквизиту, богатым нарядам и украшениям, к жесту, рассчитанному «на публику» (как в знаменитом «Автопортре-

1. Н. Пуссен. Ринальдо и Армида

2. Н. Пуссен. Царство Флоры



3. Караваджо. Корзина с фруктами



4. Караваджо. Призвание Матфея. Фрагмент

5. Рембрандт. Ночной дозор. Фрагмент

6. Рембрандт. Святое семейство

7. Н. Пуссен. Пейзаж с Полифемом

8. Д. Веласкес. Сдача Бреды

9. Я. Вермер Делфтский. Кухарка

10. Караваджо. Положение во гроб

11. Караваджо. Успение Марии

12. Рембрандт. Даная

13. Рембрандт. Давид и Урия

14. Я. Вермер Делфтский. Мастерская живописца

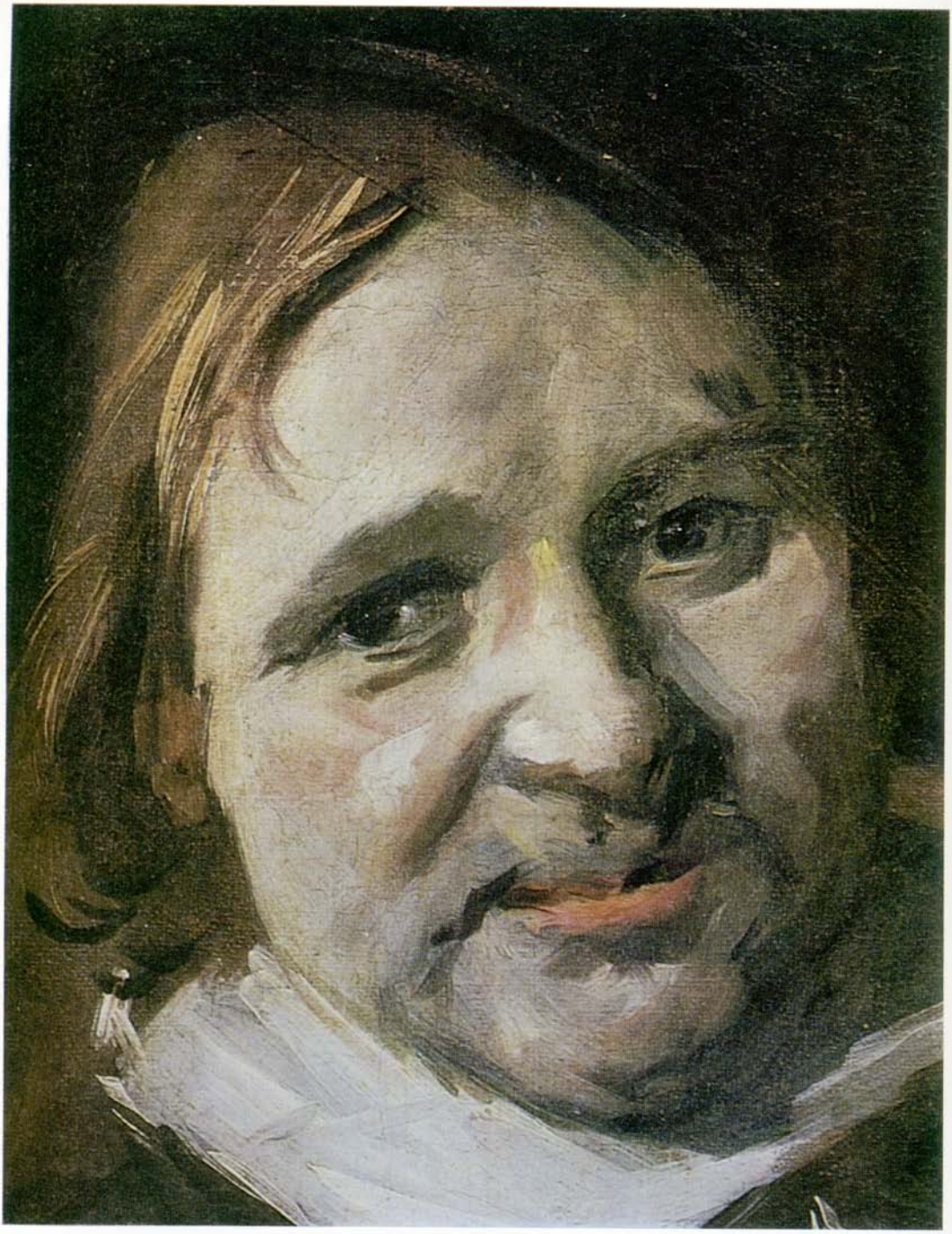
15. Д. Веласкес. Менины

16. Анн. Карраччи. Роспись галереи палаццо Фарнезе в Риме

17. Дж.-Б. Гаулли. Роспись плафона церкви Иль Джезу в Риме

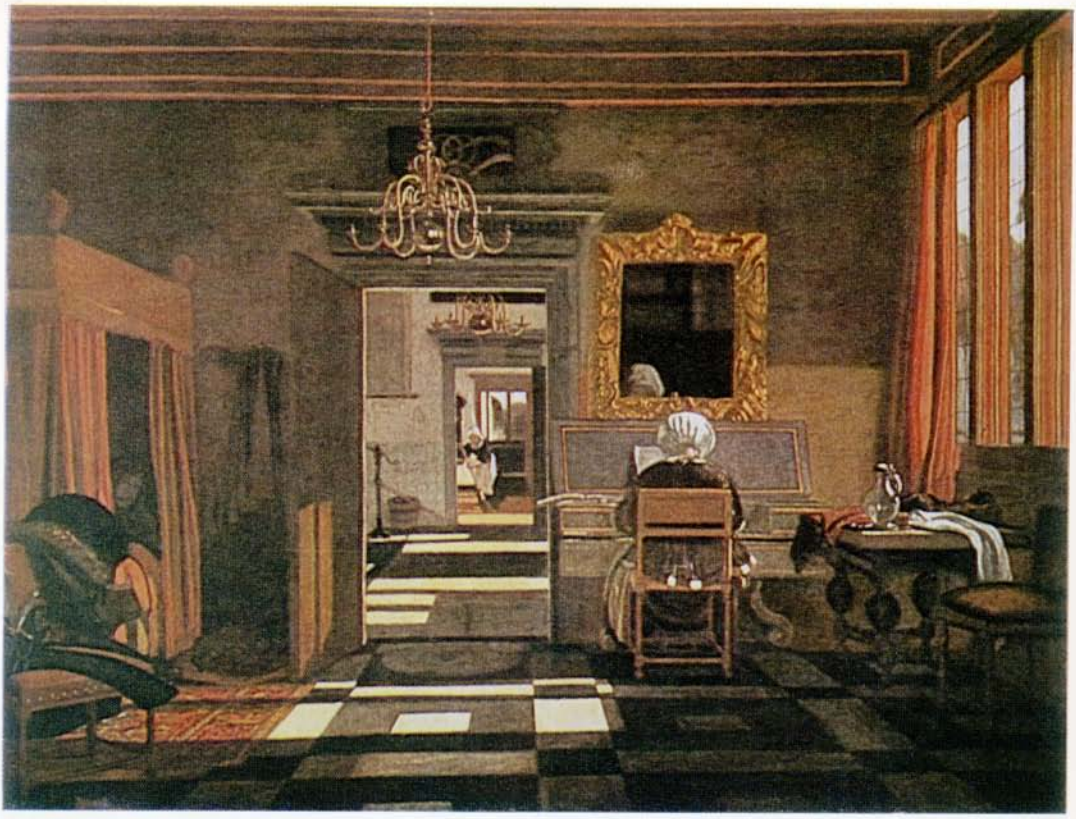
18. Интерьер капеллы Контарелли в церкви Сан Луиджи деи Франчези в Риме

19. Ф. Халс. Групповой портрет офицеров стрелковой роты св. Георгия. Фрагмент



20. Ф. Халс. Мужской портрет. Фрагмент

21. Я. Вермер Делфтский. Любовное письмо



22. Э. де Витте. Интерьер

23. Н. Пуссен. Отдых на пути в Египет

24. Д. Веласкес. Пряхи. Фрагмент

те с Саскией на коленях», ок. 1636, Дрезден, Картинная галерея); сюда же следует отнести его многочисленные изобразительно-мимические штудии, его любовь позировать и гримасничать перед зеркалом, равно как и пристрастие к сценам туалета и т. п. Мощный реализм рембрандтовских образов подчас заслоняет от нас сознательную условность его приемов, и когда искусствоведческая мысль бьется над проблемой „beweechgelickheijt", она, по существу, стоит перед противоречием «представления» и «переживания» — противоречием, которое Рембрандт стремился «снять» в своем творческом развитии. Мы употребляем слово *«снять»* в смысле гегелевского „aufheben", в смысле *диалектического отрицания*, где слиты значения «упразднения» и «сохранения». Действительно, стремясь проникнуть за «кулисы» человеческого бытия, усмотреть естественнейшие проявления человеческого быта, Рембрандт не отменил условность искусства как такового, не натурализовал его до полной неразличимости с жизнью (что ставили ему в вину сторонники «высокого стиля»), но сделал предметом искусства и объектом представления человека в его сокровенном, интимном существовании — так сказать, повернул сцену внутренней стороной к зрителю.

Характер творческих интенций Рембрандта в принципе не противоречит устремлениям голландской художественной школы в целом, которой вообще свойственно преобладание интимного начала, обращение к «близкому» зрителю и тому подобные черты.

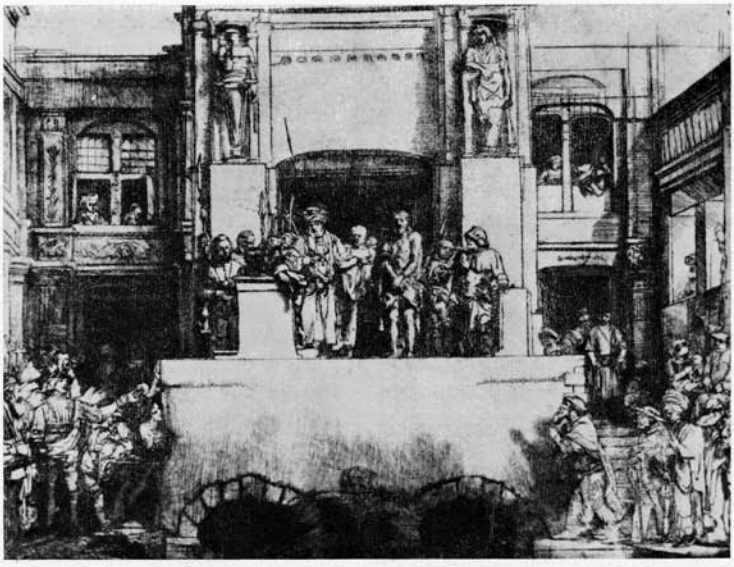
«Голландская живопись XVII века в значительной мере является антиподом искусства западноевропейского барокко, с его внешней динамикой, пафосом и бурной экспрессией, с его подвижными, плавными, круглящимися линиями и пластическими формами. Сложной композиции противостоит в Голландии сдержанность, композиционная простота и некоторая угловатость форм, яркой красочности — скромный колорит со смягченным локальным цветом и приглушенной палитрой.

Композиционное решение голландской картины отличается внешней статичностью и внутренней динамикой. Это не означает того, что в произведениях отсутствует всякое внешнее движение. Напротив, голландцы умели наблюдать малейшие жесты и мимику. Но движение, пронизывающее всю композицию и объединяющее ее в одно целое, отсутствовало в голландской живописи. Таким объединяющим фактором в картине явилась светотень, в том варианте, который нашел наиболее глубокое и полное решение в творчестве Рембрандта»[50].

Однако, как зачастую не вмещает в себя замыслы Рембрандта кабинетный размер картины[51], так не укладывается его творчество в пределы типологии, обусловленной нормами социального функционирования искусства, и известный конфликт мастера с бюргерским обществом лишний раз подтверждает это. Масштаб задач, которые с неизменной бескомпромиссностью ставил перед искусством Рембрандт, оказался несоизмеримым тому, что удовлетворяло нормальные запросы публики.

Отмеченное выше противоречие в самой острой форме выявил «Ночной дозор» (1642, Амстердам, Рейксмузей) — композиция, обозначившая заметный перелом в творчестве Рембрандта[52]. Ее «загадочность», воспетая многими поколениями любителей живописи, получает вполне внятное объяснение, если изначально отказаться от попыток однозначной интерпретации ее сюжета, структуры и смысла и обратиться к анализу *конфликта «представления — переживания»*, конфликта, которым насквозь проникнута эта композиция.

Верно, что введением развернутого действия, производящего эффект внезапного выступления стрелков, Рембрандт сообщил портрету роты Баннинга Кока особую естественность, которая и разрушила границы жанра. Но картина не позволяет утвердиться в этой позиции, о чем писал еще Э. Фромантен: «Если, произвольно смещивая точки зрения, переместить фигуры в реальное пространство, то они *перестанут*

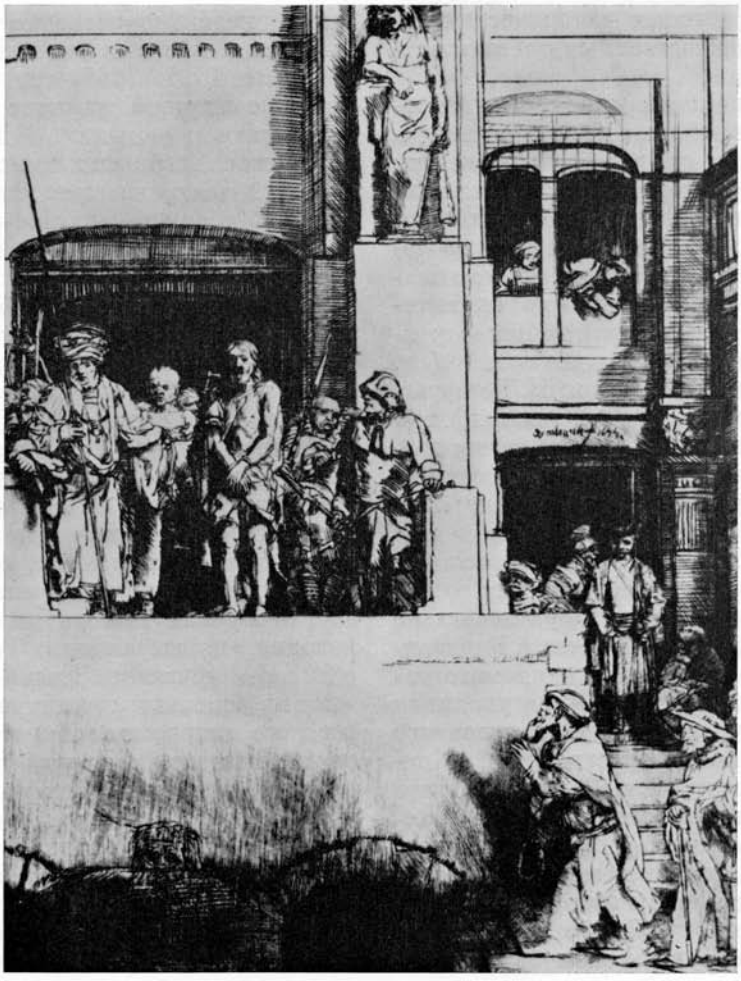


48. Рембрандт. Ecce Homo (Христос перед народом). Офорт

быть тем, чем их сделал живописец [здесь и далее курсив наш. — *С. Д.*], и все равно не стали бы тем, во что их ошибочно хотели превратить. Между ними и нами помещается, выражаясь языком оптики и театра, *рампа*»[53]. Слишком естественная в пределах заданного жанра, композиция Рембрандта в ином плане рассмотрения ясно раскрывает свою условность. Слишком «сюжетная» для портрета, она оказывается слишком «портретной» для сюжетного действия. Герои выступают из-под высокой арки и своим живописно-беспорядочным расположением, своими демонстративно-энергичными жестами вполне дают понять, что не забыли о присутствии зрителя, что выступают они перед публикой. Если «театральность» их поведения и не бросается в глаза сразу, то это происходит прежде всего благодаря совмещению различных композиционных логик — линейно-пространственной и светотеневой (о чем уже говорилось выше). Введение как бы фосфоресцирующей фигурки с петухом на поясе — «этого маленького существа, вымышленного или реального, этого статиста, завладевшего первой ролью в картине»[54], — обнажает неоднозначность произведения, возникшего на границе различных жанров, различных композиционных структур, на грани реальности видимого и воображаемого. И совершенно закономерно предполагается, что на композицию «Ночного дозора» оказали определенное влияние современные Рембрандту театральные постановки[55].

В «Ночном дозоре» Рембрандт превысил возможный предел сложности замысла, равно как и масштабы социального заказа. Свобода, с которой он интерпретировал тему, родственна духу гражданских идеалов, уже нашедших свое воплощение в героической истории его отечества. Но и заплатить за эту свободу мастеру пришлось не менее дорого.

Творчество Рембрандта дает немало примеров прямого обращения к арсеналу театрального искусства. В этом отношении особенно интересен офорт „Ecce Homo“ («Христос перед народом», 1655). Зеркально-симметричное строение сцены определено трехчастной архитектурной композицией с резко выделенной центральной частью, где на высоком помосте совершается предпоследний акт сакральной драмы — Христос осуждает-



49. Рембрандт. Ессе Homo. Фрагмент

ся на распятие. Это, в сущности, представление представления, спектакль в спектакле: помост, на который выведен трагический герой, служит «фундаментом» для центрального ризалита и вместе с ним образует подобие триумфальной арки, обрамляющей сцену главного действия; однако эта сцена обрамлена, в свою очередь, трибуной, на которой разместились многочисленные зрители, со всех сторон — снизу, сбоку, сверху, с лестниц и балконов, из дверей и окон — стремящиеся разглядеть происходящее в центре. При этом периферийная сцена открыта для внешнего зрителя (зрителя изображения), что подчеркнуто архитектурной перспективой и «срезом» толпы слева и справа (ср. иной эффект сходного приема в «Мученичестве св. Себастьяна» Калло). Таким образом, зритель изображения, оставаясь лицом к лицу с «ядром» сакральной драмы, соучаствует в зрелище с толпой, обступившей помост.

Подобная актуализация зрителя получает дополнительное объяснение, если учесть возможное использование Рембрандтом мотивов современной ему гражданской архитектуры (лейденского суда, например), а также приемов офор-

мления праздничных риторических состязаний и торжественных правительственных въездов [56].

Стремление к взаимной актуализации героя и зрителя, стремление направить их навстречу друг другу, слить их переживания находит выражение в композициях, построенных по принципу pars pro toto, с резким фрагментированием действия, введением крупного плана, образно-психологической акцентировкой деталей. Такова поздняя картина Рембрандта «Давид и Урия» (ок. 1665; Ленинград, Эрмитаж) [57]. Три фрагментарно данные фигуры, три лица, три взгляда; центральная фигура своим пространственным положением, цветом и светом как бы исторгнута из полутьмы, это — жертва совершающейся трагедии. Время, если можно так выразиться, течет нам навстречу, оно обладает совершенной психологической реальностью. Здесь еще более, чем в связи с Караваджо, уместно говорить о «кинематографичности» композиции: Урия уходит со сцены, пересекая границу условного (представляемого) пространства, и переходит в пространство зрителя; в его образе трагический смысл сюжета находит своего агента, осуществляющего прямую связь со зрителем. Вряд ли можно найти более яркий пример (по крайней мере в эпоху Рембрандта) столь непосредственно выраженной психологической экспансии живописи при минимуме изобразительных средств. Оппозиция «представления» и «переживания» оказывается здесь снятой, и композиция предстает как п р о ц е с с.

Живопись Рембрандта, особенно в поздний период творчества, обозначает возможный предел актуализации изобразительного языка в целом и композиционной формы в частности. Поэтому термины театра (акт, актер и др.) применимы здесь в самом непосредственном, безусловном своем значении [58].

Рембрандт с еще большей свободой, нежели Караваджо и Рубенс, отдает первые роли своим близким и возлюбленным. Особенно впечатляет в этом отношении история «Данаи» (Ленинград, Эрмитаж). Как показали сравнительно недавние исследования, известный, ныне существующий вариант «Данаи» (ок. 1646—1647) скрывает под собой предыдущий вариант, созданный десятилетием раньше [59]. В процессе переработки композиции исчез эффект внешней театрализации, исчез золотой дождь (а вместе с ним — определенность сюжета), претерпел значительные изменения колорит, были переписаны многие детали. Но самой поразительной оказалась метаморфоза героини. Если в первоначальном варианте Даная была более курносой и круглолицей, то есть по типу лица напоминала Саскию, то нынешняя Даная отождествляется с Гертье Диркс, служанкой Рембрандта и его возлюбленной. «...Рембрандт остался верен себе и тогда, когда моделью ему служила Саския, и тогда, когда для новой Данаи ему позировала Гертье. В обоих случаях Рембрандт, как всегда, исходил, по выражению Гете, из «домашнего круга» [60]. Здесь проявляется один из основных принципов рембрандтовского творчества: объектом представления он неизменно делает свою внутреннюю жизнь, персонифицируя собственные переживания, актуализируя творческую мысль в образах самых близких людей, которые становятся его «актерами».

Сказанным отчасти объясняется и странная (на первый взгляд) двойственность рембрандтовских портретов, где всепоглощающий интерес к индивидуальности уживается с известным безразличием к внешнему сходству. От ранних мимико-психологических экспериментов, где сходство отступает перед характерностью гримасы, Рембрандт идет все дальше и дальше, погружаясь в глубину человеческой души. Это относится прежде всего к автопортретам, которых в его творчестве насчитывают около шестидесяти (!), — вот лучшее свидетельство напряженной рефлексии живописца, неослабевающего стремления к самоанализу, к тому, чтобы совместить «зеркало» картины с «зеркалом души». Поэтому и все портреты Рембрандта в определенном смысле автопортретны.

«Изображение человеческого лица,— отмечал Б. Р. Виппер в одной из своих ранних статей, — должно было проделать длинную дорогу через сакральную или шутовскую маску, через бюст, через монету, для того чтобы прийти к живописному портрету. Человек должен был научиться играть в людей, мгновенно принимать образ другого, для того чтобы осмелиться запечатлеть этот образ навсегда. Театр и портрет — это результаты одной и той же потребности в подражании, в своевольном повторении»[61]. Сказано очень точно. Но в живописи XVII в. мы встречаемся со всем богатством градаций, как бы суммирующим историю изображения человека: античные «маски» и ритуализованные позы (Пуссен), аристократически изысканные манеры, жесты, исполненные пафоса, пышный гардероб (Ван Дейк), благородство и строгость, обусловленная этикетом, в соединении с реалистической трезвостью взгляда (Веласкес), захватывающая жизненность непосредственно схваченного движения, острота индивидуальных характеристик, подчеркнутая как бы небрежным, импровизированным исполнением (Халс), гротескная выразительность психологических реакций, гипертрофированная мимика бытового поведения (Браувер)[62], биография души в бесконечной сложности ее оттенков (Рембрандт) и т. д. Человек во всей полноте своей истории и глубине психологии представлен в живописи «века гениев».

От рефлексивности индивидуально-психологического свойства, какой предстает она в творчестве Рембрандта, стоит сделать один только шаг, чтобы перейти к анализу *представления творческого процесса* в живописи XVII столетия. Ситуация, когда в зеркале изображения отражен результат или сам процесс работы живописца, — не редкость в искусстве этой эпохи, скорее правило, чем исключение.

На рубеже XVI—XVII вв. Анн. Карраччи написал автопортрет (Ленинград, Эрмитаж), изобразив его еще не снятым с мольберта, вместе с палитрой, его породившей и прикрепленной тут же. Из-под мольберта выглядывает собачка, введение которой усложняет игру в «условное/безусловное»: по отношению к зрителю она есть изображение, но по отношению к картине на станке она — живое существо; таким образом, автопортрет предстает перед зрителем дважды опосредствованным, *удвоенной условностью изображения*[63]. Назовем затем известную картину А. ван Остаде «Живописец в своей мастерской» (1663; Дрезден, Картинная галерея), знаменитую «Мастерскую живописца» Вермера, написанную примерно в то же время и уже упомянутую выше, а также целый ряд аналогичных произведений Рембрандта и его круга (в том числе графика). Назовем, наконец, прославленные композиции Веласкеса «Менины» (1656; Мадрид, Прадо) и «Пряхи» (1657; там же), где изобразительное искусство с необычайной достоверностью и философской глубиной повествует о себе самом. Число подобных примеров очень легко умножить, но дело не в их количестве.

Рассмотрим последовательно три композиции — Остаде, Вермера и Веласкеса.

В соответствии с общим духом своего творчества Остаде изображает живописца в естественной среде, в конкретной и вместе с тем типичной ситуации, где каждодневный труд и быт слиты до неразличимости. Бытовая конкретность подчеркнута детализацией обстановки, любовным перечислением всего того, что характеризует ремесло живописца. Здесь нет и намека на какой бы то ни было отбор атрибутов живописи, но, напротив, очевидно намерение подробно рассказать об ее инструментарии, об орудиях производства. Между рамой и собственно изображением нет посредствующих звеньев, перспектива мастерской открыта зрителю сразу, как она открывается непосредственному взгляду как бы случайного свидетеля, да и художник, увлеченный работой, не слишком озабочен присутствием зрителя у себя за спиной. Живописец изображен так, будто он и не подозревает о возможном свидетеле, хотя об этом пом-

50. А. ван Остаде. Живописец в своей мастерской

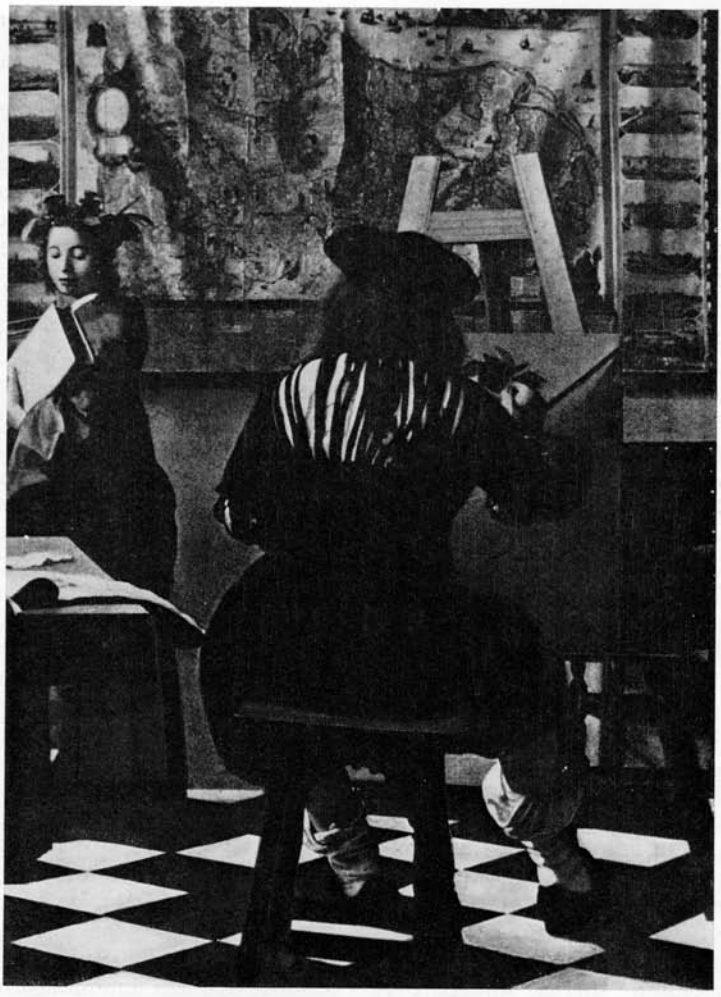
51. А. ван Остаде. Живописец в своей мастерской. Фрагмент

нит и на этом строит свой расчет сам Остаде. Его композиция, так сказать, монологична, и этим эффектом она обязана еще и тому, что перед хозяином мастерской нет модели, а есть лишь картина, исполнением которой он всецело поглощен.

«Мастерская» Вермера воспроизводит сходную ситуацию: и здесь зритель, помещаясь за спиной живописца, наблюдает за его работой. Однако композиционная структура, раскрывающая эту ситуацию, значительно усложнена делфтским мастером. Прежде всего хочется отметить многослойность пространства изображения. «Вход» в картину обозначен тяжелым, роскошно орнаментированным занавесом; его фрагментарно данные складки дублируют функцию рамы внутри изображения — прием явно театральный. За занавесом и открывается собственно картина живописного творчества, сцена мастерской: художник в нарядном костюме с мушкетом и тонкой кистью в руках за мольбертом, в глубине сцены — столь же нарядная модель, стоящая в заданной позе, с голубым венком на голове, с книгой и трубой в руках, в сильном потоке света; большая карта на стене служит своеобразным декоративным «задником». Если отодвинутые в сторону складки, перспектива, усиленная выбором низкого горизонта, красноречивая обращенность живописца внутрь картинного пространства создают эффект большой глубины [64] и призывают зрителя «войти», то полуоборот модели «на зрителя» и сильный свет «из глубины» руководят обратным движением, замыкающим картину в исходной позиции, — «вход» является одновременно и «выходом».

Вермер избегает развернутого перечисления мелочей художнического быта; в его нарядной «Мастерской» царит порядок, и занавес раздвинут не для того, чтобы открыть нечто обыденно-случайное, некую живописную разбросанность, что с такой любовью демонстрирует Остаде. И дело не в социальных различиях, а именно в несходстве самого духа двух представлений, двух «режиссур».

Композиция Вермера включает зрителя как необходимое структурное звено — притом не любого соглядатая, но зрителя-профессионала, углубленного



52. Я. Вермер Делфтский. Мастерская живописца. Фрагмент

созерцателя, способного органично войти в процесс живописного творчества. Этот процесс нельзя нарушить словом, это чисто визуальный диалог между созерцателем и моделью, где сам живописец выступает «образцовым зрителем», демонстрирующим напряженное всматривание и способность точно зафиксировать увиденное. Композиция бесконечно воспроизводит один и тот же цикл: художник — модель — зритель. Модель не только откровенной позой своей ориентирована на зрителя, но становится его буквальным достоянием, ибо образ ее *раздвоен*, отвлечен от плоти и воспроизводится кистью. Все это представление должно красноречивей любого словесного описания свидетельствовать: «Так создается картина»[65]. Закономерно другое название композиции — «Аллегория живописи».

В «Менинах» Веласкеса концептуальная сложность композиционной формы, кажется, достигает высшей степени. Художник, его модели, герои его картин, ожившие или потенциальные, его зрители, свидетели творческого процесса — все разом выведены на сцену это-

го единственного в своем роде живописного представления.

В литературе о Веласкесе неоднократно отмечалась возможность различной сюжетной и жанровой интерпретации «Менин». Картину можно трактовать как групповой портрет, как сцену из дворцового быта и, наконец, как своеобразную «аллегорию живописи» («картина создания картины», «портрет о портрете» и т. п.) [66]. Данные интерпретации не противоречат друг другу, поскольку каждая соответствует определенному плану произведения, поэтика которого предполагает многоплановость в качестве принципиального своего основания.

Пространство изображения, каждый персонаж и все они, вместе взятые, каждый жест и каждый взгляд проникнуты *двойственностью*, одновременно соотносясь с реальностью и с концепцией представления, являясь в одно и то же время «плотью» и «ролью».

Начнем с того, что действие происходит в одном из помещений королевского дворца, превращенном в мастерскую художника. Уже сам интерьер наделен «ролью», и изображенные в его пространстве лица вольно или невольно представляют сцену в ателье живописца; их поведение в силу обстоятельств становится «театрализованным» поведением. Однако характер центральной сцены — поднесение питья инфанте — сам по себе (то есть в действительности) достаточно «театрален», будучи обусловлен дворцовым этикетом, строгим порядком этой маленькой церемонии. Таким образом, реально мотивированная условность изображаемой сцены «снимает» сценическую условность самого изображения и последняя как бы отрицает самое себя. Этому всецело способствует живая игра света и блеск колорита, придающий группе с инфантой вид изысканного цветника и буквально одушевляющий изображение.

Однако является ли эта сценка самодовлеющим объектом изображения или же она не более чем мизансцена, захватывающий своей живой прелестью момент в развертывании «большого действия»? Последнее кажется предпочтительным, ибо мы еще не коснулись тех, на кого устремлены взгляды, чьи лица, затмеваемые блеском переднего плана, мерцают неясным отражением в зеркале на дальней стене интерьера. Действительно, сценка с инфантой Маргаритой есть лишь опосредствующий компонент в связи видимого и мыслимого. Объект — если не изображения, то всеобщего внимания — вынесен за пределы картины и тем не менее представлен в ней различными знаками. Это королевская чета, Филипп IV и Марианна Австрийская. Это они отражены в далеком зеркале, к ним почтительно обращены взоры придворных, им предназначен не лишенный детского кокетства взгляд маленькой инфанты, в них, чуть откинувшись, вглядывается живописец. Так посредством знаков, открыто ориентированных вовне, изображение расширяет сферу своего действия, в которую вместе с домысливаемым объектом включается и зритель картины. «...Мир картины своими собственными силами изнутри преодолевает рампное ограничение, создавая широкое феноменальное поле, широкие, распространенные за границы изображения пространство и время. Чем строже ограничение, тем богаче должен быть собранный им мир. Рампное ограничение заставляет создавать на картинном поле ясные признаки связей, вторые члены которых вынесены за его пределы и постигаются в понимающем восприятии»[67].

Изображение вновь обнаруживает всепроникающую двойственность: процесс созерцания взаимен, поскольку стороны, разделенные рамой, выступают зрителями друг друга. Но у данного процесса есть руководитель, и он собственной персоной явлен на полотне. Это Веласкес. Ему принадлежит замысел всей постановки и ему же принадлежит самое реализация, что подчеркивает изнанка огромного холста, на котором рождается невидимая нам картина. И снова предположения расходятся. Что изображает изображенный Веласкес? Скорее всего это портрет королевской четы. Но, может быть, это «Менины»?

53. Д. Веласкес. Менины. Фрагмент

Ведь известно, что во время работы над «Менинами» король и королева часто посещали ателье Веласкеса, чтобы смотреть, как пишется картина [68].

Можно без конца наблюдать это ветвление образа, переплетение условного и безусловного, гениальную игру ума. Гений Веласкеса столько же обязан изощренному мастерству руки, сколько и концептуальному богатству разума [69].

Композиция «Менин» может быть понята по аналогии с заключительным актом театрального представления, когда публика, еще живущая в атмосфере совершившегося действия, видит перед собой актера в двух ипостасях сразу — как героя и как исполнителя роли, и в этот миг, на грани «двойного бытия», вспоминает об авторе и вызывает его на сцену.

В «Менинах» Веласкес вывел на сцену всех тех, кто были живыми героями его картин и стали его «актерами», и сам предстал в их окружении. Точнее говоря, через образы реального окружения он объективировал художественную среду, сотворенную его же творческим сознанием.

Концептуальным героем картины, если можно так выразиться, является самое Живопись. Она представлена здесь всевозможными знаками, в комплексе всевозможных отношений: своим инструментарием (мольберт, подрамник с натянутым холстом, палитра, кисти), пространственным рядом «медиаторов», родственных полю изображения и дублирующих функцию рамы (двери, окна, зеркало), органично входящими в данный ряд картинами, своими «исполнителями» (живописец, придворный-«осветитель», придворные-«актеры», инфанта и королевская чета); Живопись здесь изображена и отражена, ей подражают, ее играют. Этот вывод не покажется вольной фантазией, если дополнительно учесть, что картины на дальней стене зала изображают состязание Марсия с Аполлоном (копия Масо с композиции Иорданса) и соревнование Арахны с Афиной (Рубенс)[70]. В «Менинах» воспроизведена подобная ситуация, ибо здесь придворный живописец вступает в соперничество с королями, богоравными вершителями человеческих судеб, — и одерживает блестящую победу. Короли принуждены стать лишь соучастниками великого триумфа Живописи.

Но больше того, в лице Живописи искусство достигает здесь той ступени *самосознания* и *самореализации*, когда комплекс условностей образует нечто безусловно реальное, и остается вслед за Кеведо вопрошать:

Где живопись? Все кажется реальным
В твоей картине, как в стекле зеркальном [71].

* * *

Думается, есть все основания для соотнесения живописи и театра в эпоху сеичento. Следует говорить именно о взаимном влиянии двух искусств, так как воздействие живописи на театр проявилось не менее отчетливо, нежели обратное. В эту эпоху все более укрепляется вкус к живописному убранству сцены, к богатой росписи сценических порталов, уподобляющей спектакль динамической картине, к превращению декоративных задников в сложные многофигурные композиции и т. п.[72] Сотрудничество Пьера Корнеля с венецианским декоратором, «чародеем сцены» Джакомо Торелли — яркий, но далеко не исключительный пример прямого взаимодействия искусств.

Однако анализ «театрализации» в живописи сеичento не может и не должен ограничиваться установлением подобий в пространственной организации картины и сцены-коробки, отысканием на холстах «кулис», «падуг», «фестонов», членением изображенного действия на «мизансцены» и прочими видимыми аналогиями.

Существенно установить, что картина жила в сознании художника как действие, выраженное музыкой, словом, пластикой жеста, регулируемое светом и цветом и т. д. и т. п., — словом, как *синтетическое репрезентативное действие*, подобное театральному представлению. Между мыслимым образом картины и его живописным воплощением опосредствующие звенья творческого процесса складывались в некий театрализованный текст, кристаллизовавшийся в структуре изображения.

Переход этого мыслимого и экспериментально проигрываемого, «репетируемого» действия в живописно-пластический сплав на плоскости холста не означает, однако, что совершается необратимый перевод динамического в статическое. Композиция у Пуссена, Рубенса, Караваджо, Рембрандта, Веласкеса никогда не превращается в застывший, омертвевший костяк картины, но мыслится, реализуется и воспринимается как *процесс, регулирующий развертывание идеи*. Этим живопись «века гениев» принципиально отлична от догматического академизма, на что в свое время обратил внимание Н. Н. Пунин: «Классическая школа раскрывает композицию, проводя ее, в большей или меньшей степени, сквозь все фазы ее развития, тогда как академическая чаще всего подменяет композицию компоновкой»[73].

Если сказанное не вызывает сомнений, то следует с необходимостью признать, что творчество названных мастеров нельзя считать индивидуальным в обычном смысле слова; ему присуща скрытая «коллективность», которая не уничтожается, но «снимается» (опять-таки в гегелевском смысле) в каждом конкретном произведении.

Суждения о «театральности» живописи сеичento хотелось бы лишить их поверхностной, зачастую оценочной нагрузки и переориентировать с присущей им полуправды на действительное положение вещей. Живопись сеичento «театральна» прежде всего в том смысле, в каком она обнаруживает свою *коллективно-синтетическую природу*, живым воплощением которой является театральное действо. Далее, живопись сеичento «театральна» еще и потому, что, являя собой зримые образы, зримые действия, призвана не просто изображать, но и *условно представлять* — представлять духовное посредством телесного. Здесь можно открыто избавиться от кавычек и, выходя за пределы фигурального выражения, заменить метафору «театральность» термином — р е п р е з е н т а т и в н о с т ь. Действительно, живопись рассматриваемой эпохи репрезентативна в полном смысле слова. Ее содержание не ограничено тем, что глаз считывает с холста, она требует понимающего восприятия, соотнося зрителя с содержанием творческой мысли, достигающей невиданной глубины. Живопись как таковая вовсе не мыслится конечной целью; она есть живой посредник в духовном общении художника с человеческим коллективом. И если

ей дано, как в «Менинах», казаться чем-то безусловно реальным, то это означает, что мысль живописца до конца овладела искусством представлять саму себя.

В данной связи нельзя не отметить огромное значение замысла (итальянское concetto, восходящее к латинскому conceptus) как особой категории в художественно-эстетической теории сеиченто. В 1642 г. вышло в свет сочинение крупнейшего теоретика испанского барокко Грасиана (Бальтасар Грасиан-и-Моралес) «Остроумие, или Искусство быстрого разума». Новаторский смысл трактата заключался прежде всего в переориентации эстетики с Логики и Поэтики Аристотеля на его *Риторику*. Впрочем, и последняя, по мнению Грасиана, не в состоянии исчерпывающе объяснить специфику эстетического познания мира. Испанский теоретик кардинально разграничил способности логического и эстетического суждения. «Древние... нашли законы, управляющие логическим познанием, они создали и разработали систему силлогизмов, но она непригодна для «острого разума». «Острый разум» древние признавали свойственным только гениям и довольствовались тем, что восхищались его проявлениями, но не определили законов, которым он следует. Если же возможно найти правила силлогизма, то вполне возможно найти их и для «кончетто». Таким образом, Грасиан обосновывал необходимость появления новой системы, ясно понимая свое первенство в отыскании новых начал эстетики» [74].

В то же время искусство быстрого разума получает теоретическое обоснование в трудах Эмануэле Тезауро, заслуженно именуемого «Буало барокко» [75]. Используя, как и Грасиан, Риторику Аристотеля в качестве отправного пункта, Тезауро еще более настойчиво утверждает независимость «нового искусства» от логических построений и стремится развернуто истолковать его специфику.

«Внешние изображения должны способствовать выражению разнообразных душевных состояний и открывать разуму новые проблемы. Этому служат немые произведения живописцев и скульпторов, затем драма, где эффект выразительности усиливается словом и жестом, картина, сопровождаемая девизом или иным объяснением, и, наконец, пантомима. Жизнь не только сон, считает Тезауро, она — театральное действо. Отсюда проистекает требование в искусстве декоративности, яркости, неожиданности, воздействующих на все чувства человека» [76].

Становится вполне понятным, почему «кончетто» (остроумный замысел) итальянский теоретик объявляет божественным и ставит мастеров искусства, наделенных быстрым разумом, в один ряд с творцом мира, который, в свою очередь, превращается в искусного ритора.

«Быстрый разум, или гений, Тезауро понимает как способность, аналогичную творческой способности бога. Подобно богу, гений творит образы и миры. Не есть ли сам вседержитель — «остроумный оратор», который смеется над людьми и над ангелами, предлагая разные героические предприятия, символы фигур и высочайшие свои кончетто? — вопрошает Тезауро» [77].

Отсюда ведущие теоретики сеиченто закономерно подходили к осознанию мира как Символической Метафоры и непрестанной Метаморфозы [78]. При этом «они прекрасно понимали, что игра образами, которую Тезауро уподобил искусству фокусника, может легко превратиться в абстракцию, в острословие блистательное, но не имеющее реального содержания. Поэтому из недр Риторики они извлекли Суждение и Проницательность, которые должны были направлять полеты фантазии, ибо невоздержанное проявление Остроумия может довести до безумия. Быстрый разум, ничем не ограниченный, строит несуществующие миры и, подобно Дон Кихоту (это сравнение находим у Тезауро), принимает мельницы за великанов» [79].

Может показаться, что мы слишком далеко ушли от конкретной проблемы исследования и рискуем заблудиться в дебрях специальных вопросов теории ли-

тературы. Однако уже неоднократно отмечалось, что ни в практике, ни в теории своей искусства сеичento не были разделены так, как разделены сейчас сферы компетенции литературоведа, искусствоведа, театроведа и прочих специалистов. Впрочем, дело даже не в этом. Дело в том, что анализ, начатый с весьма вместительной метафоры «театральность», впоследствии получившей терминологическое уточнение, приводит нас теперь на теоретическую почву современной науки, где проблемы р и т о р и к и обрели новое, чрезвычайно актуальное значение.

В общем виде риторический принцип можно представить как п р и н ц и п я з ы к о в о й п о л и ф о н и и, когда текст образуется целенаправленным столкновением различных «кодов» и представляет собой структурное единство нескольких подтекстов. Вся совокупность проявлений данного принципа и составляет предмет риторики (точнее, неориторики, или «общей риторики») как самостоятельной научной дисциплины [80].

Приходится с сожалением признать, что теория изобразительного искусства до сих пор не сделала каких-либо решительных шагов в указанном направлении. В лучшем случае речь идет об эффектах синэстезии, о повышении выразительности изображения за счет подключения всего чувственного фонда зрителя; вследствие того говорят о «зримо-пластической» форме, «музыке» линии или колорита и т. п. Риторические фигуры живописи получают отражение в метафоризме описания, и не более того. Однако задачей теории является анализ самого принципа порождения таких фигур, а что касается описания как такового, то лучшим описанием картины служит она сама. Здесь отчасти сказывается недооценка реальной сложности художественного текста, направленного зрительному восприятию, и отрицательное воздействие убеждения в том, что «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать», проступает со всей ясностью.

Выше мы рассмотрели ряд риторических формул в живописи сеичento, которая содержит богатейший материал для исследования данной проблематики. Это прежде всего относится к композиционным структурам типа «Ринальдо и Армиды» Пуссена (включение текста в широкий метафорический контекст за счет варьирования одной и той же композиционной схемы с «переменными» героями); далее, это касается случаев конфликтного совмещения композиционных структур, где осуществляется постоянный переход «естественного» в «условное» и обратно («Ночной дозор» Рембрандта, например); далее, это связано с приемами удвоения, мотивом зеркала, построениями типа «текст в тексте» — портрет в портрете, картина в картине, сцена в сцене (Карраччи, Вермер, Рембрандт, Веласкес и др.) и т. п.[81]

Рефлексивный характер риторических построений в «Менинах» Веласкеса позволяет рассматривать эту картину не только как шедевр сеичento, но и как теоретическую школу Живописи.

Уделяя особое внимание взаимоотношению «театр — живопись», мы руководствовались соображениями, принципиально совпадающими с тем, что четко изложил Ю. М. Лотман:

«Существенным моментом выделения «живописной ситуации» является сегментация того потока времени, в который данный объект включен в своем реальном бытии. Непрерывности и безостановочности временного потока, в который погружен объект изображения, противостоит вычлененный и остановленный момент изображения. Психологическим инструментом реализации этого переключения часто является предварительное осознание жизни как театра. Имитируя динамическую непрерывность реальности, театр одновременно дробит ее на отрезки, сцены, вычленяя тем самым в ее непрерывном потоке целостные дискретные единицы. Внутри себя такая единица мыслится как имманентно замкнутая, обладающая тенденцией к остановленности во времени. Не случайны такие названия, как «сцена», «картина», «акт», в равной мере охватывающие области как театра, так и живописи.

...Промежуточное положение театра между движущимся и недискретным миром реальности и неподвижным и дискретным миром изобразительных искусств определило факт постоянного обмена кодов, с одной стороны, между театром и реальным поведением людей и, с другой стороны, между театром и изобразительными искусствами. Следствием этого явилось то, что жизнь и живопись в целом ряде случаев общаются между собой при посредстве театра, выполняющего при этом функцию промежуточного кода, кода-переводчика.

...Весьма существенно..., что, переходя в другую сферу, та или иная значимая структура сохраняет связь со своим естественным контекстом. Так возникают «театральность» жеста на картине и в жизни, «живописность» театра или самой жизни, «естественность» сцены и полотна. Именно такая двойная отнесенность к различным семиотическим системам создает ту риторическую ситуацию, в которой заключается мощный источник выработки новых значений» [82].

Отмеченная ситуация, как мы старались показать, в высшей степени характерна для искусства и культуры сегодня.

Разумеется, детальный теоретический анализ риторических формул и фигур не входит и не может входить в нашу задачу, ибо решение последней требует самостоятельной обширной работы [83]. Мы еще вернемся к соответствующему кругу вопросов, но только после того, как специально рассмотрим *проблему зрителя*.

О зрителе говорилось неоднократно и по разным поводам. Однако именно подключение теоретических аспектов риторики до конца обнажает актуальность проблемы адресата и сталкивает с необходимостью обособить ее анализ.

Проблема зрителя

В рассмотрении любой проблемы возможны различные степени обобщения и спецификации. Однако научная постановка проблемы предполагает прежде всего известное ограничение поля зрения, установление пределов, далее которых анализ не распространяется. Так, говоря о проблеме «искусство и зритель», можно подразумевать публику вообще, то есть любого потребителя художественных произведений. Очевидно, что подобный подход с точки зрения теории искусства вполне произволен и не входит в сферу ее компетенции. С другой стороны, говоря о зрителе картины, можно полагать в таком качестве субъекта собственно визуального восприятия, исключая из рассмотрения прочие перцептивные потенции, то есть сужая анализ до ситуации опыта, проводимого в лаборатории психолога. Опять-таки очевидно, что спецификация такого рода лежит вне пределов теории искусства.

Повторим известные слова Маркса: «Предмет искусства — то же самое происходит со всяким другим продуктом — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство создает поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета» [1]. Здесь цитату обычно завершают, однако в следующем ниже разъяснении и раскрывается собственно диалектический смысл тезиса: «Каждое из них [производство и потребление. — *С.Д.*] есть не только непосредственно другое и не только опосредствует другое, но каждое из них, совершаясь, создает другое, создает себя как другое. Только потребление и завершает акт производства, придавая продукту законченность его как продукта, уничтожая его самостоятельно-вещную форму, повышая посредством потребности в повторении способность, развитую в первом акте производства, до степени мастерства; оно, следовательно, не только тот завершающий акт, благодаря кото-

рому продукт становится продуктом, но и тот, благодаря которому производитель становится производителем. С другой стороны, производство создает потребление, создавая определенный способ потребления и затем создавая влечение к потреблению, саму способность потребления как потребность» [2].

Таким образом, проблема зрителя предстает как проблема *взаимоотношения* и *взаимодействия*: произведение и зритель взаимно определены, взаимно производны.

Тем не менее анализ прагматических отношений в искусстве с первых шагов вызывает необходимость различать их, так сказать, «внешний» и «внутренний» аспекты: с одной стороны, подобное отношение предполагает более или менее свободного интерпретатора произведения; с другой стороны, художник может строить и действительно строит определенную программу восприятия и в известном смысле является интерпретатором собственного произведения; в этом смысле справедливо полагать, что художник в процессе создания картины одновременно моделирует «идеального интерпретатора» [3].

Прагматические отношения в искусстве обусловлены — может быть, более, чем где бы то ни было, — взаимной активностью сторон, интерпретируемой и интерпретирующей. Художественный текст как прагматическое целое возникает в результате конвергенции «внутреннего» и «внешнего» действий. Интенциальный характер первого ограничивает свободную потенциальность последнего, в силу чего «внутреннее» действие является ведущим, то есть регулятором «внешнего» действия.

Предложенная схема прагматического отношения близка игровой модели. Художник выступает как actor; его действия имеют условный характер, опредмечены условно (в соответствующих знаках) и направлены на «заражение» зрителя, на вовлечение его в «репрезентативную игру». Такое проигрывание текста есть необходимое условие его полноценного освоения, проникновения в его глубинные смысловые пласты. Художник является ведущим, задающим правила «игры» и демонстрирующим «игру» по правилам, зритель — ведомым, что, впрочем, не лишает его известной активности, но придает таковой регулярный характер. Потенция восприятия преобразуется в интенцию сотворчества.

Здесь может быть полезна следующая аналогия. Искусство музыки и поэзии предполагает исполнителя, посредника между автором и слушателем. Сейчас очевидно, что это посредничество составляет особую область искусства. Партитура и письменно зафиксированный текст стихотворения являются для исполнителя не только неким «содержанием», но также «формулой действия». При этом исключительно важно, что музыка и поэзия выработали специфические системы указаний, как следует играть или читать произведение. Важно также, что автор и исполнитель пользуются одним и тем же инструментарием. Иначе обстоит дело в живописи. Это искусство не знает «исполнительства» как такового. Функции исполнителя берет на себя *экспозиция* [4].

Отдавая должное архитектуре, важно учесть факт сложения экспозиционных приемов *внутри* самого изображения, феномен «внутренней экспозиции». Последний состоит в сознательном введении в картину героя-медиатора, героя, осуществляющего посредническую функцию и принадлежащего одновременно миру изображения и миру зрителя, — героя, «балансирующего» на грани двойного бытия картины. Впрочем, это не обязательно одушевленное лицо; эквивалентами «пограничного» героя выступают изображения архитектурных проемов (арка, дверь, окно — как «внутренняя рама»), скульптурных кулис и т. п. Введение героя-медиатора может быть понято и как способ предъявления, обнародования картины, и как своего рода образец ее восприятия; различные художественные системы расставляют здесь акценты по-разному. Иначе говоря, такой герой демонстрирует определенный стиль поведения в общении с произведением искусства, в сфере ху-

54. Д. Тенирс Младший. Эрцгерцог Леопольд Вильгельм в своей галерее в Брюсселе

дожественной коммуникации. В той степени, в какой зритель воспримет данный стиль, он сможет реализовать свои «исполнительские» потенции, поскольку экспозиция и есть, по существу, место встречи «внутреннего» и «внешнего» действий, рубеж, на котором самостоятельно-вещная форма произведения преобразуется в энергию воспринимающего чувства и мысли, и зритель становится «исполнителем» [5].

* * *

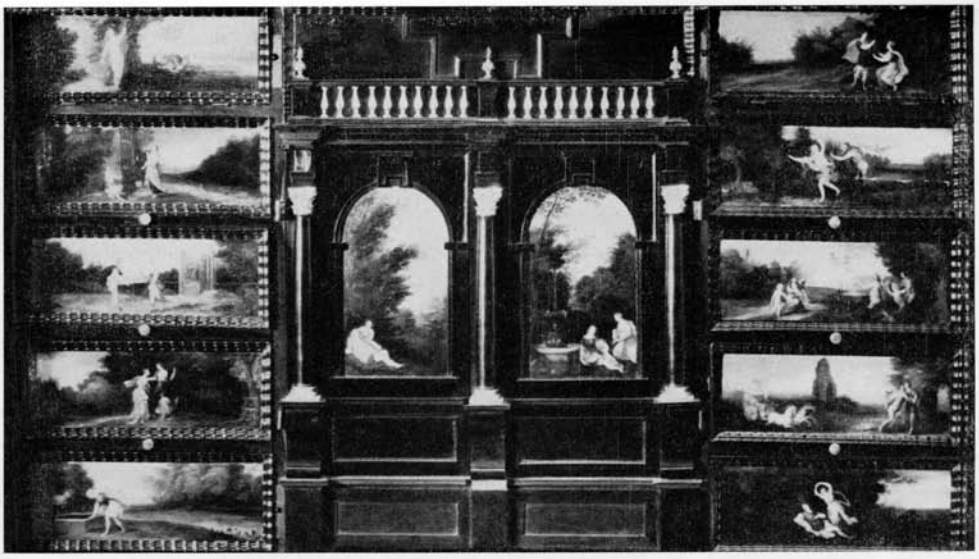
Исследователи справедливо отмечают повышенную социальную активность искусства XVII столетия. «...Как никогда прежде, художественная культура насыщена теперь социальным климатом эпохи, — пишет Е. И. Ротенберг, — открытая социальная окраска, сильный акцент именно на данной стороне, характеризует многие художественные создания 17 столетия» [6].

В частности и в особенности такая активность выявляется в расширении экспозиционной среды изобразительных искусств.

Это грандиозные комплексы, подобные Версалю, где социальное и природное, вдохновляя друг друга, вступают в самый тесный творческий союз, где музы выходят из дворца и служат под открытым небом [7]. Но будучи экспозицией искусств, Версаль вместе с тем есть «экспозиция» идеи абсолютизма.

Это храмы, где зритель не в силах противостоять активнейшему натиску искусств, призванных к завоеванию человеческих душ во имя торжества христианского культа; в русле идей Контрреформации суггестивная сила искусства использовалась с наибольшей эффективностью.

Это временные комплексы декоративного оформления «светских апофеозов», подобные тому, в создании которого по случаю прибытия в Антверпен



55. Кабинет с живописными вставками из Антверпена

нового наместника принимал участие Рубенс. В последнем случае программа экспозиции включала в себя социально значимый подтекст, аллегорически-скрытое обращение городского общества к правителю, что Рубенс, прекрасный живописец-дипломат, сумел реализовать наилучшим образом [8].

Это дворцовые галереи и залы, где экспозиция зачастую также воплощала единую идейно-художественную программу. Такова галерея палаццо Фарнезе, роспись которой, осуществленная под руководством Анн. Карраччи, представляет собой как бы монтаж станковых композиций, совместно повествующих о любви богов; такова галерея Медичи с известным живописным циклом Рубенса и его мастерской; таков «Зал королевств» в загородном дворце Филиппа IV (Буэн Ретиро), экспозиция которого включала произведения разных мастеров, объединенные темой торжества испанского оружия (в том числе и «Сдачу Бреды» Веласкеса), и т. д. и т. п. Панегирический характер программ не мешал живописцам, используя «эзопов язык», раскрывать иные социально-исторические смыслы [9].

Это собственно картинные галереи, художественные собрания и коллекции, которые сами становятся объектом изображения — как, например, у Тенирса Младшего («Эрцгерцог Леопольд Вильгельм в своей галерее в Брюсселе», 1653, Вена, Художественно-исторический музей).

Это интерьеры жилых домов (причем, как в Голландии, не только представителей крупной буржуазии, но и небогатых бюргеров, ремесленников и даже зажиточных крестьян) [10], где картины ассимилируются в бытовой среде, а последняя обретает черты естественной экспозиции.

Это так называемые кабинеты, предназначенные главным образом для хранения ювелирных изделий, античных монет и камей; в достаточно сложной «архитектуре» кабинетов определенная роль отводилась живописи — живописным вставкам, представлявшим чаще всего сцены мифологического характера (в ряде случаев — на основе произведений известных мастеров) [11].

Наконец, это сами картины, охотно демонстрирующие себе подобных; примеры такого рода бесчисленны.

56. Я. Иорданс. Бобовый король

Таким образом, интересующая нас проблема может быть спроецирована на самый широкий общественный фон, с чем согласуется чрезвычайное разнообразие форм «актуализации» зрителя в живописи XVII в.

В этом отношении первенство среди европейских художественных школ принадлежит Фландрии и Голландии, причем если фламандская живопись адресуется прежде всего к коллективу, то голландская живопись склонна обращаться к индивидууму.

Еще Фромантен, отмечая у Рубенса особый дар красноречия, определил его живопись как то, «что в литературе называется ораторской речью»[12]. «...Рубенс украшает стены и алтари, видимые из всех частей храма ... он обращается к обширной аудитории и поэтому должен быть слышимым отовсюду, должен поражать, захватывать и очаровывать издали. Отсюда вытекает необходимость настойчиво подчеркивать, усиливать художественные средства своей живописи, возвышать свой голос. Этим торжественным искусством большого масштаба управляют особые законы перспективы и, если можно так выразиться, акустические законы»[13].

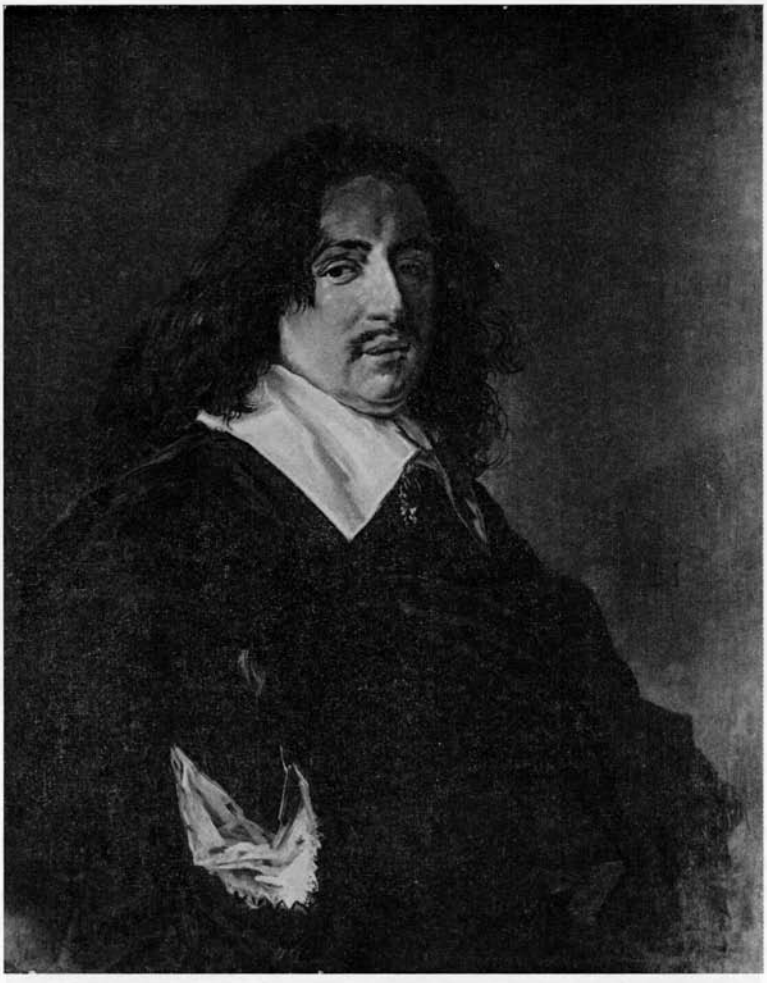
Обратимся еще раз к рубенсовскому «Пиру у Симона Фарисея». Конфликтный характер действия обусловил акцентированное противопоставление профилей; образно выражаясь, картина есть битва взглядов, пронизывающих поле изображения слева направо и справа налево. Однако диалог организуется не только по оси, выраженной горизонталью стола. Фигуры собравшихся за столом образуют кольцо, разорванное в центре, раскрытое на зрителей, и в глубине его зритель встречает напряженный взгляд апостола, изображенного en face. Так прочерчивается незримая ось, перпендикулярная плоскости изображения, — ось «включения» зрителей, которые призваны замкнуть собой компози-

57. А. Браувер. Операция на плече

ционную сферу. Так осуществляется слияние композиции с экспозицией. Отсюда следует, что сферическое пространство композиций Рубенса обусловлено, помимо прочего, и в собственно прагматическом смысле.

Некоторую аналогию рубенсовскому «Пиру» находим, например, в известной композиции Иорданса «Король пьет» (до 1656, Вена, Художественно-исторический музей; ср. эрмитажный вариант, исполненный ок. 1638). Разумеется, в ином сюжетно-смысловом контексте прием обращения к зрителю дает иной эффект; хотя приглашение присоединиться к веселому застолью звучит недвусмысленно, самое композиция у Иорданса не так органично включает зрителя в свое пространство.

Необычайно живо использует указанный прием Браувер, обращая к публике лицо героя, искаженное гримасой боли и взывающее к соучастию («Операция на плече», середина 1630-х гг., Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт), позволяя своим курильщикам выпускать дым прямо в лица зрителей («Курильщики», ок. 1636—1638, Нью-Йорк, Музей Метрополитен), и т. п. Умением находить



58. Ф. Халс. Мужской портрет

непосредственный контакт со зрителем фламандский живописец во многом обязан голландцам, а прежде всего Франсу Халсу, своему учителю.

Полная непринужденность, совершенная естественность, с которой ведут себя герои Халса, вместе с совершенной свободой кисти, раскованностью изобразительной речи по справедливости снискали харлемскому мастеру славу крупнейшего портретиста эпохи. По самому существу своему портрет более непосредственно, чем любой иной жанр, ориентирован на представление, теснее всего связан со зрителем. Это, впрочем, не исключает известного расстояния между героем и публикой; напротив, быть портретируемым значит стать объектом особого внимания, значит быть выделенным из среды естественного общения, значит «принять позу». Этому императиву жанра, по-разному его преломляя, следовала европейская портретная живопись, начиная с эпохи Ренессанса, и барочная концепция портрета не является исключением. Очень сжато характеризуя реформу, осуществленную Халсом в области портретной живописи, можно сказать, что она сводится к уничтожению границы между композици-

59. Ф. Халс. Групповой портрет офицеров стрелковой роты св. Георгия

ей и экспозицией портретного изображения, к установлению ситуации доверительного общения между героем и зрителем.

Если вообразить экспозицию халсовских портретов, выстроенных в единый, непрерывный ряд, то мы лицом к лицу встретимся с жизнью целого общества, охваченного во всем богатстве характеров, представленного, так сказать, сверху донизу. Это был бы своего рода исторический фильм, в цветовом отношении организованный доминантами черного и белого, полный динамики, моментально схваченных, индивидуально-неповторимых манер, жестов, физиономий, гримас, улыбок, ухмылок, усмешек и т. п.[14] Готовой моделью такой экспозиции мог бы служить любой из знаменитых групповых портретов Халса, собранных в харлемском музее, носящем имя мастера: групповые портреты офицеров стрелковых рот св. Георгия и св. Адриана (1616, 1627, 1633), групповые портреты регентов госпиталя св. Елизаветы (1641), регентов и регентш приюта для престарелых (оба — 1664).

Динамизм портретов Халса имеет двойную отнесенность: с одной стороны, это средство натурализации героев, способ сообщить изображению характер непринужденного действия; с другой стороны, динамизация группы, фигуры, лица есть лучшее средство привлечь внимание зрителей. Излюбленный композиционный прием Халса — поворот героя к зрителю, как бы вызванный живой реакцией на его приближение, — снимает указанную двойственность, и здесь композиция смыкается с экспозицией. Конечный эффект тот же, что и в «Пире» Рубенса, но складывается он на ином основании.

Сопоставляя композиции «Пиров» — рубенсовского алтарного образа и халсовских групповых портретов, изображающих офицерские пирушки, легко заметить, что «снижение» жанра происходит параллельно с ослаблением внутренней связности композиционной формы: вытягивается по горизонтали формат, субординация уступает место координации, фигуры срезаются рамой и т. п. Тем не менее композиционная энергия не утрачивается, происходит лишь ее переключение: ослабление внутренних связей компенсируется большей свободой в общении со зрителем, более

60. Ф. Халс. Мужской портрет

непосредственной адресацией к публике. «Композиция строится с таким расчетом, что она не имеет никаких строго отграниченных пределов: фигуры выпирают за обрамление, они наседают на зрителя, они не желают считаться с отведенным для них полем изображения. И поэтому рама как бы случайно перерезает фигуры, что заставляет воспринимать композицию как импрессионистическую вырезку действительности. Подобного рода перерезывание фигуры рамой является одним из излюбленных композиционных приемов Халса, который встречается обычно и в его одиночных портретах. Именно этому приему в немалой степени обязаны последние своей исключительной непосредственностью и живостью, делающими их столь уникальными произведениями на фоне европейской портретной живописи XVII века»[15].

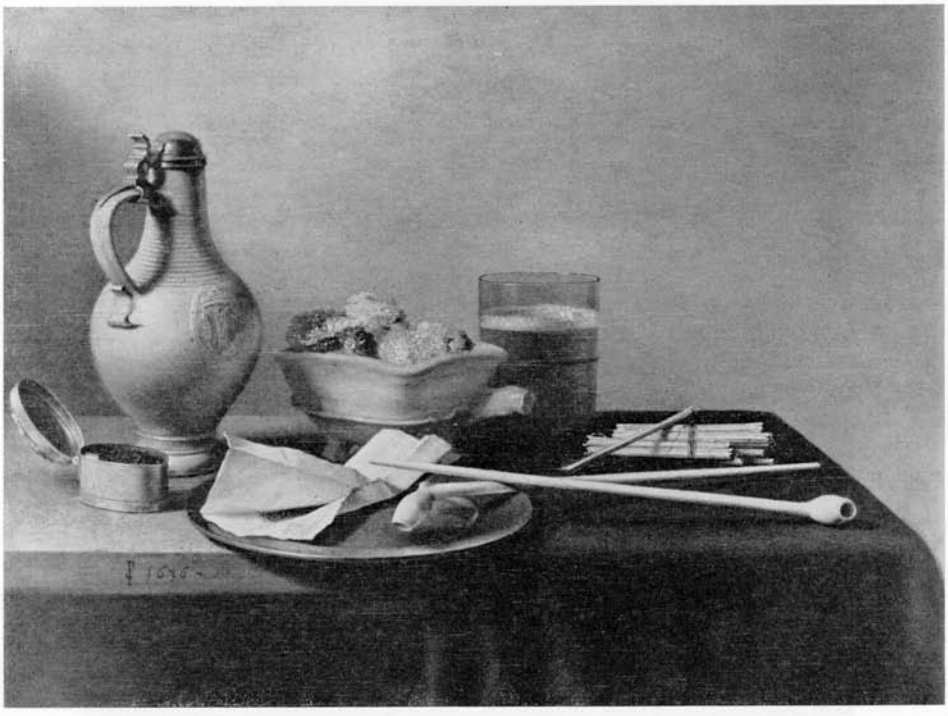
Сказанное лишний раз убеждает в необходимости рассматривать жанрово-стилистические и композиционные признаки картины в единстве с характером *прагматической ориентации*.

Халс обнаруживает стремление к предельной актуализации воспринимающего, но арсенал соответствующих при-

61. Г. Метсю. Молодая женщина, читающая письмо

емов в голландской живописи далеко не исчерпан нами.

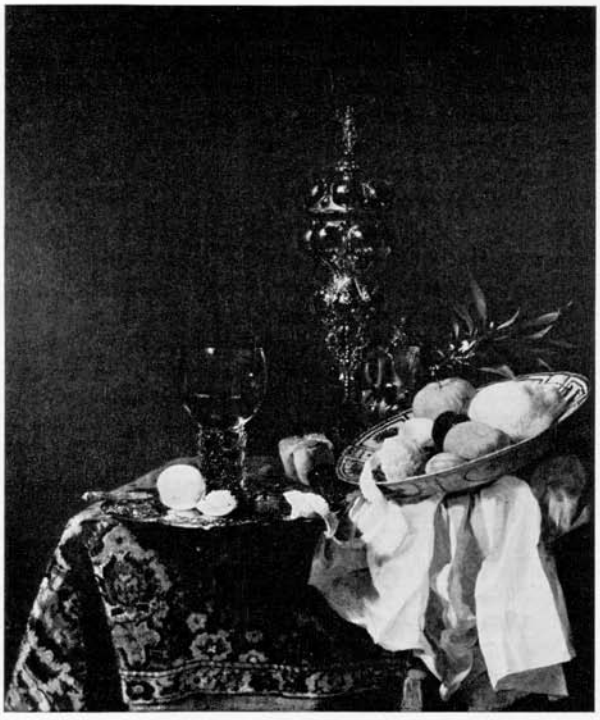
Очень интересен композиционно-экспозиционный прием, использованный Метсю в картине «Молодая женщина, читающая письмо» (Лондон, собрание Бейт). Мотив чтения письма был широко распространен в голландской живописи XVII столетия. Введение в композицию картины с морским видом делало смысл сцены вполне прозрачным для современного зрителя: образ моря с его непостоянством воспринимался как символ любви, и, стало быть, речь шла о чтении любовного письма [16]. К такому однозначному истолкованию тяготеет и композиция Метсю, где кроме читающей дамы изображена еще и служанка, доставившая письмо. Соблюдая известную дистанцию, чтобы не мешать чтению, она, однако, не утратила любопытства, вообще свойственного слугам, и хотя жест, которым она приоткрывает занавеску на картине, носит будто бы непроизвольный характер, смысл его как раз и заключается в удовлетворении любопытства, в символическом подглядывании, ибо за занавеской открывается вид бурного моря, иносказательно представляющий содержание письма.



62. П. Клас. Трубки и жаровня

Тем самым тайное становится явным. Образ служанки и характер ее поведения имеют не только внутритекстовое значение, но и другое, выносимое за раму, ориентированное на потенциального зрителя. Служанка как бы демонстрирует образ действия, которому должен следовать зритель, желающий вникнуть в смысл сцены. Таким образом, она выступает и в роли *героя* изображения, где ее функция естественно мотивирована ситуацией, и в роли *посредника* между картиной и зрителем, в роли своеобразного «экспозитора», — иными словами, служанка несет двойную службу.

Целый ряд вариаций данного мотива находим у Вермера. В амстердамском «Любовном письме» представлена почти та же ситуация, что и в рассмотренной композиции Метсю, однако средства «введения» зрителя в картину здесь иные. Диалог, которым связаны дама и служанка, замыкает действие в себе и как бы отдаляет, нейтрализует зрителя. Но при этом вся сцена передачи письма, вписанная в высокий и узкий проем двери, представлена как *картина в картине*. Фрагмент светлого интерьера дан вырезом из темного окружения, рождая впечатление как бы невзначай увиденной, подсмотренной сцены, однако классическая строгость композиции, достигнутая прежде всего использованием зеркальной симметрии, сообщает этому впечатлению совершенную устойчивость, незыблемость раз и навсегда ставшего образа. Игра случайного и необходимого создает здесь, как и в большинстве картин делфтского мастера, особый композиционный эффект. В то же время здесь кроется и эффект «внутренней экспозиции», поскольку дверной проем осуществляет прагматическую функцию не менее успешно, чем служанка в картине Метсю. Если у Метсю служанка, отдергивая занавес, проливает свет на смысл происходящего, то у Вермера эта роль отведена неодушевленному агенту,



63. В. Калф. Десерт

проему-посреднику, который задает определенную точку зрения и тем самым актуализирует самого зрителя.

Акцентирование частного взгляда на мир, подчеркивание конкретной позиции наблюдателя составляет особенность, в высшей степени свойственную голландской живописи рассматриваемой эпохи. Характернейшим выражением этого художественного партикуляризма является исключительная дифференцированность живописных жанров и внутрижанровых разновидностей, находящаяся в полном соответствии с разнообразием частных запросов публики. В реальности такого соответствия убеждает локализация центров, в которых развивался определенный живописный жанр, та или иная его разновидность. Достаточно обратиться к натюрморту; это уместно еще и постольку, поскольку натюрморт сам по себе может служить символом художественного партикуляризма. «В Харлеме — городе патрициата, представителей которого в момент пышных банкетов мы застаем на групповых портретах Франса Халса, развивается преимущественно тип «завтрака» (ontbijtje) со столом, перегруженным плодами и дорогой утварью. Но здесь же появляется тип скромного угощения с устрицами, сыром и флягой вина — достояние дома бедного горожанина. В Утрехте — этом старом дворянском центре — охотнее всего пишут цветы (blompotjes). В Гааге близость моря привлекает внимание к изображению рыб и мелких морских животных (vischstuckje), в Амстердаме — городе азартной биржевой игры и больших коммерческих сделок — преимущество отдается легкому десерту с фруктами и вином. В Роттердаме — большом портовом центре — особенно модным становится полужанровый «кухонный» натюрморт, а в университетском Лейдене излюбленной темой является „vanitas“ — «суета сует», композиция, составленная из книг,

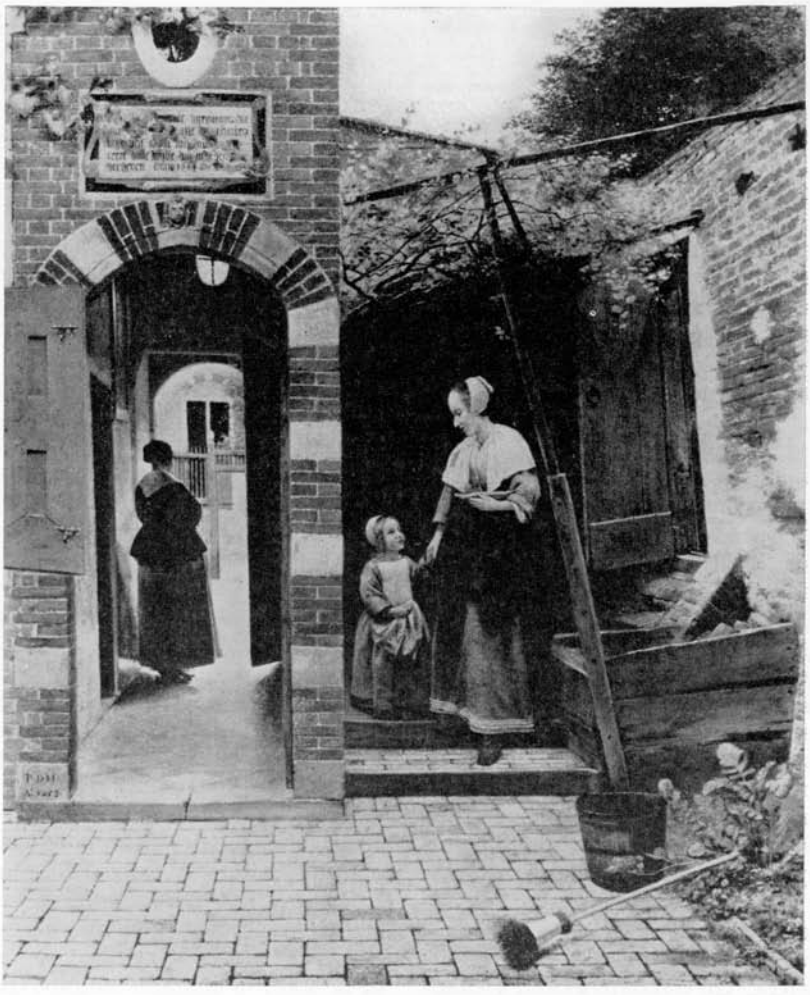
письменных принадлежностей и музыкальных инструментов, среди которых череп, глобус и погасшая свеча напоминают о тщете всего земного»[17].

Культ частного быта в своем художественном преломлении образует целый ряд специфических особенностей. Помимо сказанного выше, отсюда проистекает уютный порядок композиции, которую живописец строит с той же обдуманностью и любовью, с какой бюргер устраивает дворик и интерьеры своего дома[18]. Отсюда же следует исключительное внимание к предмету, к вещи, осязаемо-материальный характер которой голландский художник передает с той же серьезностью и бережностью, с какой относятся к миру вещей его соотечественники. К явлениям подобного рода следует отнести всю совокупность приемов, представляющих героя или сюжетное действие, так сказать, «сквозь вещи», благодаря чему предметно-бытовое окружение выступает в роли их предъявителя, служит «внутренней рамой» композиции (ср. помещение тщательно разработанного натюрморта на первом плане изображения, вынесение на периферию картины деталей интерьера и т. п.). Сюда же следует отнести изощрение собственно визуальной способности, необыкновенную пристальность наблюдения, своеобразную страсть к «мелочам», достигающую самоценной прелести в голландском натюрморте. И наоборот, живопись — как зримое воплощение культа частной жизни — создает своего рода стереотипы, к реализации которых тяготеет, в свою очередь, сам быт голландца. Иными словами, живопись создает не только отображения быта, но и его *образцы*, тем самым участвуя в формировании национального миросозерцания. В этом смысле Метсю, де Хоох, Терборх, де Витте, Калф, Хеда, Клас, Вермер и другие голландские живописцы выступают одновременно и как бытописатели, и как воспитатели зрителя.

Впрочем, Вермер, в творчестве которого бытовой жанр обрел форму классической завершенности, должен быть выделен из указанного ряда. Разумеется, ему в полной мере присуще все то, что связано с культом домашнего очага, и в его лице Пенаты нашли ревностного служителя. По данным П. Свилленса, делфтский мастер в известных ныне картинах изобразил всего лишь пять интерьеров, варьируя точки зрения и характер освещения[19]. Но партикуляризм Вермера диалектически связан с его художественным универсализмом, с представлением *Дома* как *целого мира* во всем богатстве его перспектив, как лирического космоса, где свет домашнего очага дает множество красочных преломлений. Здесь поневоле вспоминается знаменитый пример из «Монадологии» Лейбница: «И как один и тот же город, если смотреть на него с разных сторон, кажется совершенно иным и как бы *перспективно* умноженным, таким же точно образом вследствие бесконечного множества простых субстанций существует как бы столько же различных универсумов, которые, однако, суть только перспективы одного и того же соответственно различным *точкам зрения* каждой монады»[20].

Говоря о взаимодействии картины и зрителя, об их, так сказать, встречном движении, обеспечивающем взаимопонимание в сфере художественной коммуникации, следует иметь в виду не только позитивные моменты решения данной проблемы. Иными словами, факты несогласия, расхождения точек зрения живописца и публики не менее важны для объективного исследования. В этом отношении полезно еще раз вернуться к «Ночному дозору».

Уже отмечалось, что в «Ночном дозоре» Рембрандт пошел на сознательное нарушение границ жанра, выдвинув концепцию группового портрета как драматизированного действия. На «горизонте ожидания» (как удачно определил прагматическую функцию жанра один из современных авторов)[21] возникло нечто совершенно неожиданное. Вместе с тем Рембрандт нарушил устоявшуюся композиционную логику группового портрета, выдвинув принцип субординации в ущерб принципу координации. Следует ли из этого вывод об



64. П. де Хоох. Служанка с ребенком в дворике

отсутствии установки на взаимопонимание, о деактуализации проблемы зрителя? Вряд ли. На наш взгляд, дело заключается в том, что самое программа восприятия, как ее мыслил Рембрандт, оказалась несоизмеримой с реальными потенциями публики, а в первую очередь — с прагматической установкой непосредственных заказчиков. Не будет преувеличением сказать, что саму публику мастер понимал как единство личностей, исполненных высокого общественно-духовного самосознания, и ориентировал свое произведение urbi et orbi — то есть *всему обществу* в лице осознавшего свободу бюргерства. Реальный зритель был вполне готов к тому, чтобы принять первую часть данной программы (urbi), но не был готов к ее целостной реализации.

От большинства голландских живописцев Рембрандт отличается, в частности, и тем, что образ мыслимого или воображаемого зрителя замещает в его произведениях образы тех, кто в силу известной ограниченности сознания никак не ожидали, «что с ними будут обращаться как с плодами воображения» (Фромантен) [22]. Вместе с тем трудно принять без существенных оговорок за-

мечание Фромантена о «раздвоении личности» Рембрандта во время создания «Ночного дозора»[23]; следует говорить об удвоении образа зрителя, о расширении перспективы восприятия, о совмещении индивидуального с коллективным.

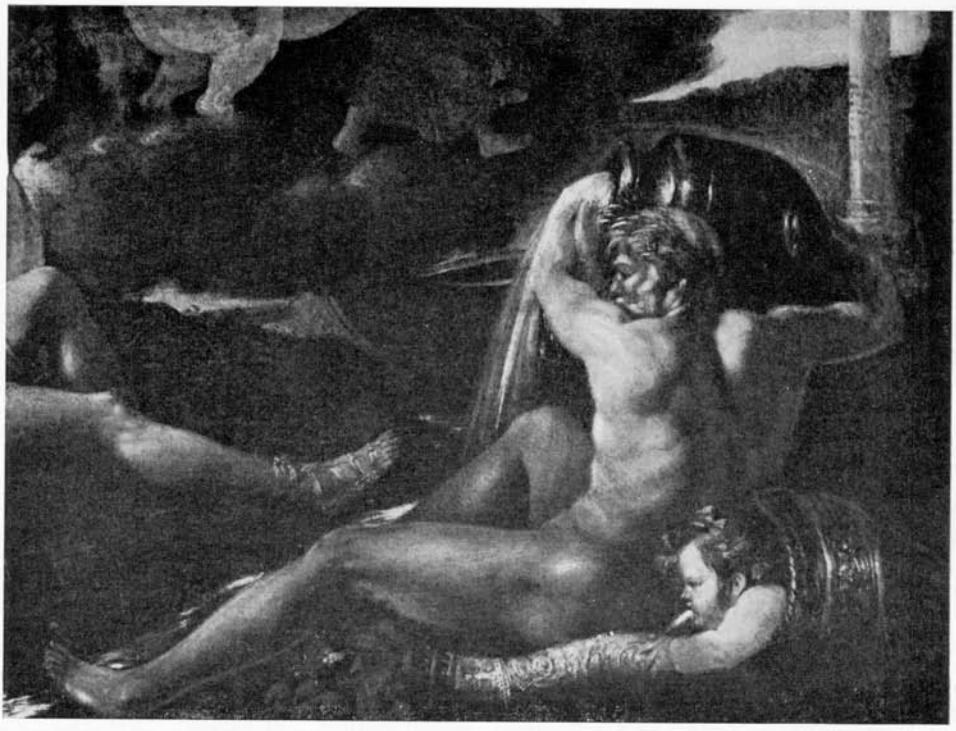
Подобное же отношение к зрителю обнаруживает «Сдача Бреды» Веласкеса, хотя испанский мастер, вообще не чуждый «эзопова языка», прибегает к своеобразной художественной дипломатии, благодаря чему ему удается и удовлетворить запросы испанского двора, и создать условия для привлечения гораздо более широкого зрительского коллектива.

Композиция, сочетающая в себе принципы субординации и координации (при известном преобладании первого) строится и мыслится как последовательный переход от индивидуального к коллективному: встреча двух полководцев, своего рода портрет-диалог Спинолы и Нассау, в последовательном развертывании преобразуется во встречу двух армий, двух коллективов, двух общественных сил. Центральные действующие лица названы, так сказать, по именам, свидетели — анонимны. Развитие композиции от центра к периферии соответствует идее субординации в том смысле, в каком это диктовалось условиями самого заказа и могло быть воспринято узкой аудиторией, приближенными монарха. Но одновременно Веласкес оставляет за собой возможность истолковать событие в более широкой общественно-исторической перспективе, что равносильно расширению зрительского коллектива, пополнению его анонимным зрителем. Тенденция к потенциальному расширению аудитории, путь от индивидуального адресата к коллективному указаны в самой структуре композиции, и именно на этом пути зритель встречает адресованный ему взгляд голландца-анонима, служащий знаком переключения изображения в действительность.

Обсуждая проблему прагматических несоответствий, то есть расхождения реального потребителя с образом адресата, как его мыслит художник, полезно было бы обратиться к искусству классицизма.

Начнем с недоразумения, имеющего более частный характер, нежели конфликт Рембрандта со стрелковой ротой, но вскрывающего при этом не менее принципиальные вопросы. Речь идет о столкновении Пуссена с его постоянным заказчиком Шантелу, и суть конфликта сводится к следующему. Шантелу, ревность которого была возбуждена картиной «Нахождение Моисея» (Лувр), выполненной Пуссеном для другого заказчика (Пуантеля), адресовал художнику письмо, где выразил сомнение в достаточном к себе почтении. Каприз Шантелу имеет лишь одно оправдание, ибо именно на это Пуссен ответил знаменитым письмом о «модусах» (см. выше). Упреки заказчика выдают предельную ограниченность его прагматической позиции: картина мыслится им как сообщение, направленное конкретному лицу, а манера исполнения — как производная отношения художника к своему адресату. Художественная коммуникация в таком понимании обретает чисто приватный характер, что, разумеется, не могло не вызвать гнев Пуссена, программа которого имела прямо противоположную направленность. Чрезвычайно показательно, что мастер реагирует на каприз своего корреспондента с полной серьезностью и, хотя речь идет о вполне конкретных произведениях, переводит обсуждение на фундаментальную почву общих принципов искусства.

Какова же роль зрителя в художественной концепции Пуссена? В сущности, вполне однозначный ответ содержит «теория модусов». Само ее возникновение связано с изучением и систематизацией человеческих аффектов, или «страстей». Именно поэтому те или иные модусы художественного выражения способны реализовать свое действие, «возбудить в душах зрителей различные страсти». По мысли Царлино, на которого, как уже говорилось, опирался Пуссен, человеческие страсти отражают «телосложение» гармонии, а следовательно, «мы легко можем узнать, каким



65. Н. Пуссен. Ринальдо и Армида. Фрагмент

образом гармонии могут влиять на души и располагать их к различным страстям, так как, если кто-нибудь подвержен какой-нибудь страсти и он слышит гармонию, сходную с ней в соотношениях, эта страсть увеличивается; если же он слышит гармонию, в соотношениях отличную, эта страсть уменьшается и появляется противоположная»[24]. Сам же Пуссен недвусмысленно замечает: «Форма каждого предмета определяется его *сущностью* и *назначением* [курсив наш. — *С. Д.*]; некоторые вызывают смех, другие отчаяние, и этому соответствует их форма»[25].

Таким образом, изобразительная форма, как в частностях, так и в целом, является не только формой *обозначения*, но и формой *предназначения*: будучи выражением человеческих «страстей», изображение на них же и ориентировано, им же и представлено. «Страсть» отображенная и «страсть» возбуждаемая, проникая друг в друга, составляют как бы душу художественного действа. Но при этом не должна возникать иллюзия, будто произведение создается и существует для удовлетворения «страстей». Произведение существует для идеи, заключающей в себе «природу сюжета». Реализация идеи «ужасного» вызывает соответствующий аффект, и здесь не должно быть недоразумений. «Если бы я написал для Вас картину в такой манере, Вы вообразили бы, что я Вас не люблю», — иронизирует Пуссен в конце письма[26].

Пуссен отчетливо сознавал, что «каждый род произведений имеет не только своих авторов, но и своих любителей»[27]. «Будьте уверены, — пишет он Шантелу, — что я приложу все усилия, чтобы удовлетворить искусство, вас и себя»[28]. О том, какую роль играла реакция публики в творческом развитии Пуссена, ясно свидетельствует следующее его рассуждение: «И хотя те, кто порицает, не могут научить меня сде-

66. Л. Ленэн. Повозка. Фрагмент

лать лучше, они все же послужат причиной того, что я сам найду для этого средства»[29].

Чрезвычайно показателен прием, посредством которого Пуссен вводит зрителя в пространство картины. На периферии изображения, в нижнем углу, он часто помещает фигуру, повернутую лицом к изображаемому действию. Как правило, это аллегория «местного» божества (см., например, московскую картину «Ринальдо и Армида», дрезденское «Спасение Моисея» и др.). Не будучи непосредственно включенным в изображаемое действие, этот герой не является и полностью «посторонним», как не является полностью посторонним зритель картины. Это своего рода двойник зрителя в картине, или, если угодно, модель «идеального зрителя». Это не веселый крикливый зазывала, стремящийся всевозможными средствами завлечь как можно больше зрителей, — напротив, это углубленный созерцатель и в то же время «актер», демонстрирующий «идеальное созерцание». Обращенная спиной к зрителю и застывшая подобно изваянию, эта фигура тем не менее заключает красноречивый призыв к соучастию в изображаемом действии[30].

Живопись Пуссена рассчитана на избранного зрителя, однако избранность такового определяется не столько высотой социального положения, сколько собственно культурным статусом — широтой эрудиции и глубиной интеллекта. Зритель должен не просто смотреть, но проникать в сущность изображенного. Только тот, кто обладает известной подготовкой, определенным предварительным знанием, способен увидеть в расположении, движении и характере телесных форм знаки духовного содержания. Не случайно в иерархии зрительского коллектива наивысшее положение занимает божество-созерцатель: необходимое знание присуще ему по природе.

Образ «идеального зрителя» предъявляет исключительно высокие требования к зрителю реальному. Прежде всего это касается памяти.

Зритель, движимый естественным стремлением найти в произведении нечто созвучное своей индивидуальности, при встрече с картиной Пуссена ощущает явную несоизмеримость личного опыта с тем, что предлагает ему художник. Расположенный к интимному общению, он встречен торжественной речью и как бы выведен на площадь.

67. Д. Веласкес. Менины. Фрагмент

Внять этой речи — значит совершить трудное восхождение от индивидуального к коллективному, от образа к первообразу, стать причастным ценностям, которые хранит память человеческого коллектива. Не всякий готов пойти на это. Но и одного желания мало. Барьером может послужить недостаточный объем памяти: сознание, пораженное «амнезией», бессильно перед картиной Пуссена, который всегда помнил о том, что музы — дочери Мнемозины [31].

При столь высоких требованиях смысл сказанного Пуссеном во всей его полноте не мог быть «услышан» реальной аудиторией, и недоразумение с Шантелу лишнее тому свидетельство. В образе «идеального зрителя» можно усмотреть явные черты н а д а д р е с а т а, понятие о котором ввел в научный обиход М. М. Бахтин. «Всякое высказывание всегда имеет адресата (разного характера, разных степеней близости, конкретности, осознанности и т. п.), ответное понимание которого автор речевого произведения ищет и предвосхищает. Это второй... Но кроме этого адресата (второго) автор высказывания с большей или меньшей осознанностью предполагает высшего нададресата (третьего), абсолютно справедливое ответное понимание которого предполагается либо в метафизической дали, либо в далеком историческом времени... В разные эпохи и при разном миропонимании этот нададресат и его идеально верное ответное понимание принимают разные конкретные идеологические выражения (бог, абсолютная истина, суд беспристрастной человеческой совести, народ, суд истории, наука и т. п.).

Автор никогда не может отдать всего себя и все свое речевое произведение на полную и окончательную волю наличным или близким адресатам (ведь и ближайшие потомки могут ошибаться) и всегда предполагает (с большей или меньшей осознанностью) какую-то высшую инстанцию ответного понимания, которая может отодвигаться в разных направлениях. Каждый диалог происходит как бы на фоне ответного понимания незримо присутствующего третьего, стоящего над всеми участниками диалога (партнерами)»[32].

Если у Пуссена обращенность к «высшей инстанции», символизированная образом «идеального зрителя», сопровождается известным ограничением сюжетно-тематического репертуара и универсализацией изобразительного языка (что справедливо и по отношению к классицизму в целом), то Веласкес находит для этого средства в рамках собственно реалистической поэтики. Правда, и эти средства достаточно специфичны. Вернемся к «Менинам».

Специфика композиции заключается прежде всего в том, что разнообразие представленных лиц объединено общей прагматической функцией: *все герои картины суть зрители*. Последнее под-

68. Д. Веласкес. Менины. Фрагмент

черкнуто эффектом предстояния, но в то же время замаскировано портретностью персонажей, которых мы знаем буквально по именам. Таким образом, единство группы должно быть осмыслено как единство различных точек зрения, где каждый персонаж обладает собственной позицией и каждая позиция персонифицирована, охарактеризована с самой живой, реалистической непосредственностью. Разглядывая группу, мы обнаруживаем лица, представленные чистым профилем, почти профилем, в трехчетвертных поворотах и, наконец, ориентированные прямо на нас; обнаруживаем светлые и темные силуэты, соотносимые как позитив и негатив, фигуры, обозначенные сильным рельефом, борьбой света и тени, и, наконец, фигуры, погруженные в полумрак; это великолепное разнообразие находится в прямой зависимости от света, который характеризует каждого, расставляет необходимые акценты и вместе с тем все объединяет. Разнообразие характеристик так или иначе соотносится с разнообразием собственных позиций героев. Но более того, поскольку нам известен (и может быть «вычитан» из картины) состав действующих лиц, постольку становится ясно, что ряд предстоящих — лишь по воле художника есть именно ряд, маскирующий иерархию действительных позиций. Впрочем, маскировка эта вполне прозрачна и носит скорее игровой характер. Не составляет большого труда выделить в данном ряду инфанту, которая «расцветает» в окружении фрейлин и буквально притягивает к себе, прельщает взоры. Следовательно, разнообразие зрительных позиций отмечено и в собственно социальном смысле; можно говорить о позициях служения и почитания наряду с позицией наивного самолюбования. В ряду названных позиций особый интерес представляет та, которую занимает живописец. Ее двойственность как бы фокусирует в себе неоднозначность всей композиции. Живописец занимает весьма скромное пространственно-композиционное положение, что соответствует его служебной социальной роли: наряду с окружающими инфанту придворными и шутами он выступает как слуга среди слуг. Однако то, что он представляет себя *именно как живописца*, в самом процессе творчества, предполагает альтернативную интерпретацию его действительной роли, в которой он выступает как господин положения, как тот, благодаря кому все существующее на холсте и обрело зримо-действительное существование.

Ясно, что Веласкес апеллирует к понимающему зрителю, способному извлечь смысл из целой суммы точек зрения, из *соединения позиций*, то есть из *композиции как таковой*. Но делает он это не прямо, а опосредованно, соблюдая нормы этикета и равным образом сохраняя свое пристрастие к «эзопову языку». На пути к «нададресату», к полному ответному пониманию возникает призрачное отражение в зеркале — короли как высшая социальная инстанция, отнюдь не являющаяся высшей в собственно духовном смысле. Здесь в полной мере

проявляется блеск и глубина замысла Веласкеса, ибо апелляция к королям оборачивается обращением именно к отражению и все становится на свои места.

Теперь, в далекой исторической перспективе, зритель может по достоинству оценить дальновидность испанского мастера.

* * *

Как мы видим, тезис о повышенной социальной активности живописи XVII столетия находит множество подтверждений. Живопись стремится стать действенным средством общения. В поле ее зрения включается вся социальная действительность, ее героями являются представители всех слоев общества. Социальное начало «прорастает» из «низких» жанров в «высокие», отдельные произведения совмещают в себе различные жанровые ориентации. Проводниками зрителя в мир картины оказываются герои, стоящие на самых разных уровнях социальной иерархии.

Разумеется, предложенный выше анализ не охватывает всего разнообразия явлений, связанных с проблемой зрителя; в этом отношении живопись XVII столетия дает гораздо более обширный и сложно дифференцированный материал. Однако полнота обзора и не являлась необходимостью. Важно было показать, как соотносятся определенные композиционные формы с определенными прагматическими позициями и насколько они взаимообусловлены. Думается, на этом пути достигнута известная ясность.

Прежде всего следует сделать вывод о принципиальной взаимосвязи композиционной формы и социально-культурного контекста. Данное заключение может показаться вполне тривиальным, если речь идет только о зависимости художественного произведения от внешних условий (круг потребителей, характер социального заказа, рынок сбыта и т. п.). Однако, как мы старались показать, речь идет о гораздо более конкретной и тесной связи. Композицию принято понимать как организацию *внутренних* отношений изображения, благодаря которой создается выразительно-смысловое единство (художественный текст). Но вместе с тем композиция предполагает использование таких средств, которые создают более или менее обширные *внешние* связи; совокупность этих внешних связей образует особую среду, особую атмосферу произведения искусства — иными словами, художественный контекст, включающий в себя собственно композицию как ядерный компонент художественной коммуникации. «Все живое, — заметил Гете,— образует вокруг себя род атмосферы»[33]. Так и искусство: обращенное к жизни, оно не является простым ее отпечатком, но сгущает, перерабатывает и отдает жизненную энергию, образуя вокруг себя живое пространство, сплошь проникнутое смыслом. Следовательно, нужно говорить не только о композиции, ориентированной на внутреннюю связность изображения, но и о композиции, ориентированной на построение контекста как *совокупности условий понимания*[34]. В сущности же, речь идет о двух отношениях, слитых в композиционной форме с тем расчетом, чтобы слить деятельность творца с деятельностью того, кто приобщается к творчеству, постигая его смысл.

Понимая композицию как форму выразительно-смысловой целостности, необходимо отдавать себе отчет в том, что данная целостность изначально предполагает а к т о б щ е н и я и не реализует себя иначе, как в воспроизведении этого первопачального акта. Конечно, воспроизведение чревато противоречиями, поскольку сознание воспринимающего может навязывать и действительно навязывает произведению неадекватные интерпретации, которым произведение с большим или меньшим успехом противится. Это естественно, ибо такова сама природа общения. Но тем более важной оказывается инициатива художника, направленная на разрешение подобных противоречий. Любопытствующая служанка в картине Метсю и созерцающее божество у Пуссена по-разному выражают такую инициативу.

Подчеркнем, однако, что было бы слишком наивным сводить проблему только к образу героя-посредника. Если мы и обратили на него особое внимание, то для этого есть свои особые причины. Дело в том, что самостоятельно-вещная форма произведения склонна отвлекать сознание воспринимающего па себя как на таковую, скрывая тем самым лежащий в ее основании акт общения. Вскрытие этого основополагающего акта означает, по существу, обращение искусства к познанию собственной природы и равносильно обнажению социального начала художественной формы, с чем мы и сталкиваемся в живописи Веласкеса, Рембрандта, Пуссена и других мастеров XVII столетия, несмотря на индивидуальные их различия[35]. Открытым проявлением данной тенденции оказывается совокупность приемов, составляющих внешний план композиции (или «внутреннюю экспозицию»), — от удвоения рамы до введения героя-посредника, олицетворяющего акт общения.

Специально обособляя проблему зрителя, мы стремились выделить ряд аргументов в пользу того понимания композиции, которое было схематически намечено в начале книги. Вопреки укоренившемуся мнению, композиция не есть «скелет», на который наращивается живая плоть изобразительной формы, но есть самое форма, раскрывающая в перспективе общения образ творческой мысли.

Живопись как форма мышления

Поэту, как правило, не отказывают в праве быть философом. Он пользуется естественным языком, выразительные возможности которого предельно широки, и благодаря этому обстоятельству перу поэта подвластно все, что способен означить и выразить язык. Живописец же апеллирует к зримому облику вещей. На этом различении базируется широко распространенное мнение, согласно которому поэзия доступна лишь посвященным, тогда как живопись общепонятна. За примерами далеко ходить не приходится: сам Джамбаттиста Марино, большой знаток и ценитель живописи, считал, что последняя «понятна людям всех званий, даже невеждам», а творения поэтов способны уразуметь лишь «люди ученые, обладающие знанием»[1]. Мнение это распространено и в настоящее время. Соответственно, в живописи ищут прежде всего то, что способно дать пищу зрению, и чем более роскошна эта пища, тем более высокими полагаются достоинства произведения. Живопись услаждает глаз, но не разум. Если живопись не удовлетворяет интенцию подобного рода, ее склонны объявлять «неживописной», не соответствующей своей природе.

Традиционное противопоставление рационального и чувственного, может быть, в наибольшей степени сохранило свою силу именно в области искусствознания. Нет нужды специально приводить примеры, чтобы показать, как часто искусствовед склонен акцентировать это противопоставление, неизменно отдавая предпочтение «живому чувству». Разум же, хотя и наделен самостоятельной творческой энергией, совершает свои открытия в иных сферах. В словесных искусствах мысль еще не слишком стеснена (благодаря ближайшему родству со словом), а в область изобразительных искусств допускается лишь на правах гостьи; здесь ей могут оказывать почетный прием, но о родственных

отношениях, как правило, говорить не приходится. Живописец, названный «рационалистом», заслуживает тем самым известного сожаления.

Однако разграничение разума и чувства не обладает той обязательностью, какую ему зачастую навязывают. Достаточно даже поверхностного знакомства с состоянием современной психологии, чтобы убедиться в этом. Уже одни только названия работ способны сказать о многом: «Разумный глаз», «Языки мозга», «Эмоциональный мозг», «Визуальное мышление» и т. п.[2]

«Основное допущение, которое мы должны принять с самого начала, — пишет известный современный психолог Дж. Брунер, — состоит в том, что всякий перцептивный опыт есть конечный продукт процесса категоризации». И продолжает: «Ни язык, ни предварительное обучение, которое можно дать организму для управления любой другой формой внешней реакции, не позволяют ничего сообщить иначе, как в терминах рода или категории. Если бы какое-нибудь восприятие оказалось не включенным в систему категорий, то есть свободным от отнесения к какой-либо категории, оно было бы обречено оставаться недоступной жемчужиной, жар-птицей, погребенной в безмолвии индивидуального опыта»[3]. Хорошим примером может послужить то, что при наличии нескольких миллионов воспринимаемых оттенков цвета мы обходимся всего лишь одним-двумя десятками цветовых категорий и соответствующих названий.

Следовательно, восприятие ориентировано на определенный «категориальный аппарат». Признав это, можно сделать следующий шаг — к восприятию в пределах изобразительной деятельности. Впрочем, соответствующие данные четко изложены Р. Арнхеймом в не раз уже цитированной нами книге «Искусство и визуальное восприятие». Основополагающий тезис автор формулирует достаточно прямолинейно: «Любое восприятие есть также и мышление...»[4] Но развертывание данного тезиса не дает повода для упреков в интеллектуализации восприятия. Сознавая опасность известного редукционизма, Арнхейм подчеркивает, что использование таких терминов, как «понятие», «суждение», «логика», «абстракция», «расчет» и т. п., правомерное при анализе и описании чувственного познания, ни в коем случае не означает отождествления актов восприятия с интеллектуальными операциями. Речь идет о «поразительном сходстве между элементарной деятельностью чувственного восприятия и более высокой деятельностью логического мышления»[5]. Следовательно, есть основания считать восприятие творческой функцией человеческого разума. Тем более это касается художественной деятельности, где восприятие достигает высшего творческого развития, совершенно отчетливо выявляя свои продуктивные функции. От так называемых «перцептивных понятий» Арнхейм закономерно приходит к *«изобразительным понятиям»*. «Образование изобразительных понятий отличает больше, чем что-либо, художника от нехудожника. Обладает ли художник жизненным опытом, отличным от опыта рядового человека? Веских оснований для утвердительного ответа не существует. Просто ему приходится глубже анализировать и использовать свой жизненный опыт... Преимущество художника — в способности *постигнуть природу и значение жизненного опыта в форме определенных изобразительных средств* и таким образом *сделать этот опыт воспринимаемым другими»* [курсив наш. — *С. Д.*][6].

Представление о творческом характере восприятия находит развитие и в отечественной психологии. Известный советский психолог В. П. Зинченко пишет: «В порождении образа участвуют различные функциональные системы, причем особенно значительным является вклад зрительной системы. Этот вклад не ограничивается репродуцированием реальности. Зрительная система выполняет весьма важные продуктивные функции. И такие понятия, как «визуальное мышление», «живописное соображение», отнюдь не являются метафорой»[7].

Стало быть, мысль не привносится в сферу чувственного, тем более в сферу художественной деятельности, а изначально определяет организацию чувственного опыта. Строя свои рассуждения, выводы и оценки на признании «живого чувства» основой художественного образа, искусствовед не вправе забывать о том, что чувство не отторгнуто от мышления какой-то непреодолимой преградой.

Профессионализм живописца как раз и определяется тем, насколько органично усвоил он основные изобразительные понятия, насколько связную систему составили эти понятия в его сознании (ср. выше об изобразительных универсалиях). Живописец воспринимает мир, мыслит мир в определенной системе категорий, которая является основой интеграции изобразительного опыта, а формы «определенных изобразительных средств» становятся формами его сознания.

Системности изобразительных категорий так или иначе соответствует системность форм изображения, и именно поэтому композиция, ответственная за целостность художественного образа, выступает доминантой творческого процесса. Установка, определяющая специфику восприятия живописца, есть установка на целостное видение, которое правомерно назвать композиционным видением. Это живой, активный, напряженный процесс постановки и решения визуально-изобразительной задачи, процесс, в котором неразрывно слиты анализ и синтез образа.

Здесь можно говорить о культуре восприятия, что оборачивается восприятием «сквозь» культуру. Действительно, восприятие художника в значительной степени опосредствовано культурой, ее орудиями, в число которых включаются и картины. Если культуру уподобить интерьеру, то в рамках этой образной аналогии картины займут место окон, сквозь которые члены данного культурного сообщества воспринимают мир. В этом смысле живопись является зрячим органом культуры, подобно тому как глаз является зрячим органом мозга. И как разумен глаз, так разумна картина. В духе подобных соответствий Рафаэль Альберти обращается к Холсту:

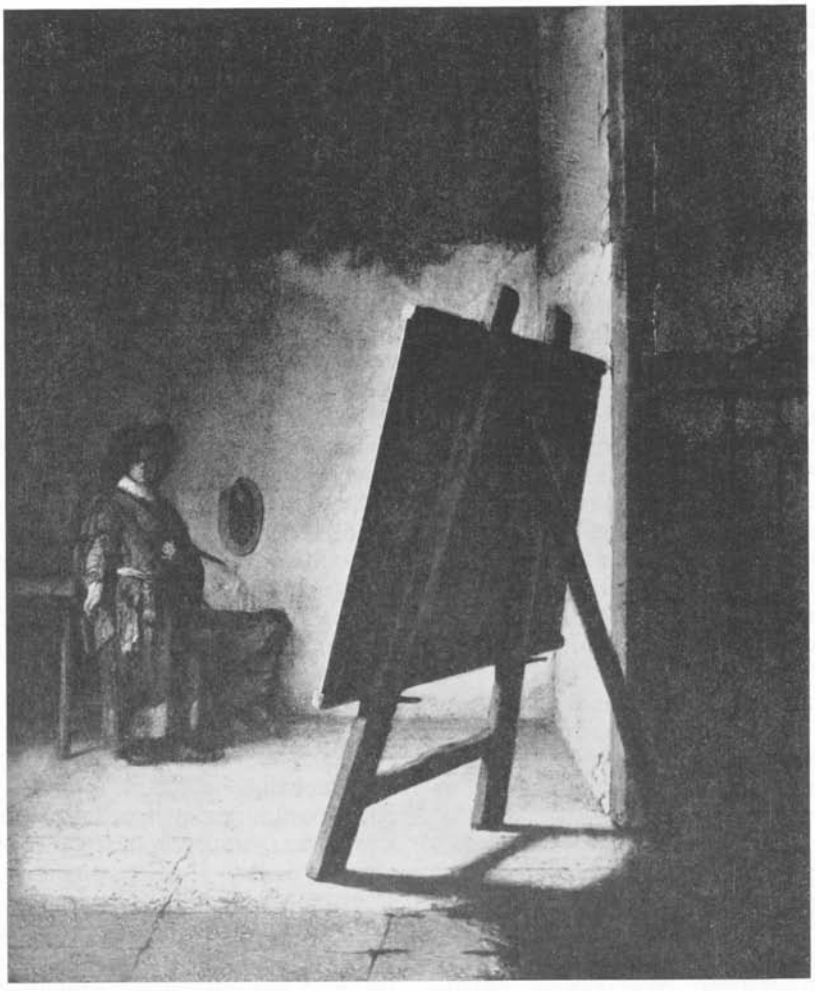
> Натянутая ткань, открытая ветрам
> Кистей и красок, рук, — поверхность
> без порока,
> *Окно или балкон для видящего ока,*
> *Увидевшего мысль, неведомую нам.*
>
> [Курсив наш. — *С.Д.*][8]

Разумеется, все сказанное выше о творческом характере восприятия ни в коем случае не означает, что акт восприятия картины должен отождествляться с ее пониманием. Зримый образ опосредствует выражаемую мысль, и чувственно-предметный характер этого опосредствования подчас заслоняет смысл произведения, придавая средствам как таковым самодовлеющую ценность. Сознание воспринимающего должно преодолеть этот барьер, должно пройти известный путь к тому, чтобы понять произведение как воплощенный смысл, или мысль во плоти.

* *
*

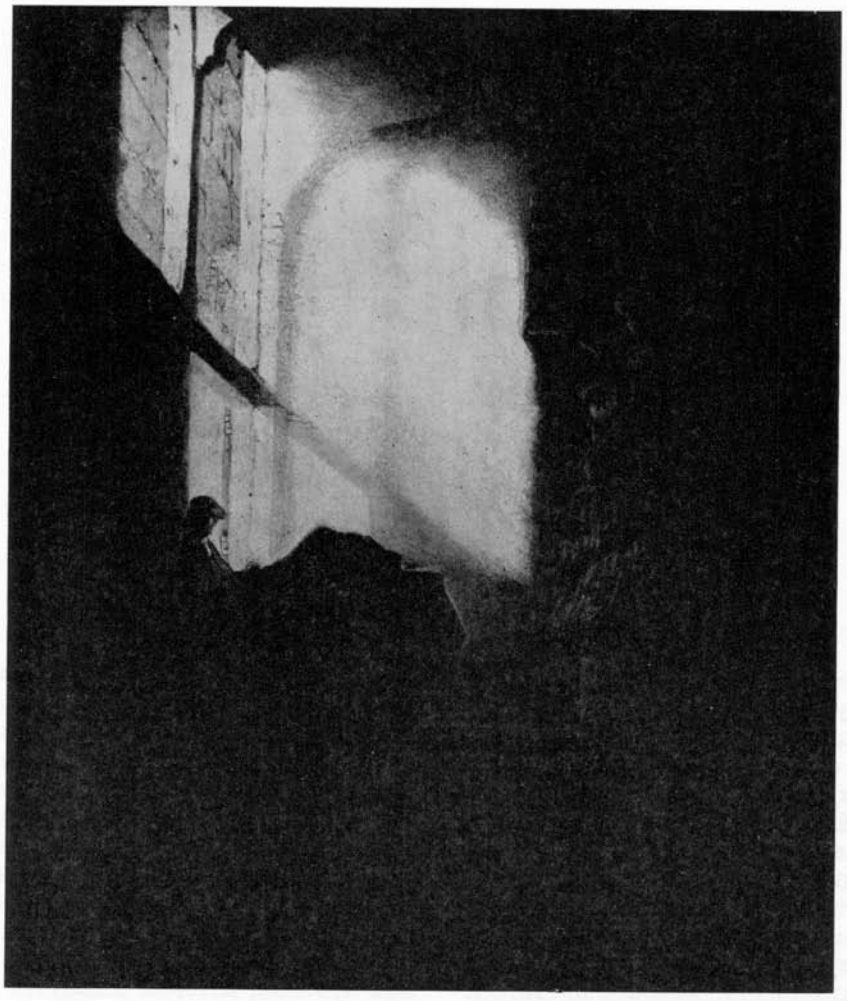
Переходя к рассмотрению живописи XVII столетия в аспекте обозначенной проблемы, полезно, быть может, сразу же обратить внимание на целый ряд произведений Рембрандта (и его круга), связанных с образом *мыслителя*. Иконография данного образа весьма обширна; она включает в себя изображения святых старцев, апостолов и евангелистов, просветленных божественной мудростью, философов и ученых, в том числе Аристотеля, легендарного Фауста и т. д.[9] Рембрандт испытывал особый интерес к этой теме. Вполне очевидно, что она органически соответствовала самому духу его творчества, его склонности к выражению глубоких душевных движений, психических состояний, как бы внезапных озарений разума — иными словами, позволяла представить чувственное в единстве с мысленным.

Среди ранних вариаций названной темы — «Ученый» из лондонской Национальной галереи (1628?), композиция, лаконизм которой граничит с абстракцией. Изображение сводится к свето-



69. Рембрандт. Художник в мастерской

теневой «формуле»: диагонально направленный поток света, входя в темное помещение, напоминающее церковный интерьер, образует на стене пятно сложной формы, будто бы некое начертание; по сути дела, это последнее и есть главная «фигура» композиции. Все остальное погружено в темноту. Лишь постепенно мы различаем предметы, вернее, обнаруживаем их признаки, подобно тому как это происходит в действительности, когда глаза должны привыкнуть к смене освещения. Восприятие композиции связано с феноменом, известным в психологической литературе под названием «фигура — фон»[10]. Если поначалу пятно света воспринимается как «фигура», а все окружающее как ее «фон», то затем, перенося внимание на ее контур, мы обнаруживаем в нижней его части — здесь контраст света и тени усилен, а сам контур приобретает дробный характер — силуэт человека, погруженного в глубокое раздумье. Соотношение меняется в его пользу: теперь этот силуэт — «фигура», а освещенная стена за ним — «фон». Но было бы ошибкой констатировать, что соотношение бесповоротно меняется в пользу одушевленного лица, ибо в концепции



70. Рембрандт. Ученый

Рембрандта, столь лаконично здесь выраженной, именно свет обладает той одушевляющей силой, благодаря которой одушевлен герой. В последовательности актов восприятия, каждому из которых соответствует своя интерпретация целого, возникает противоречие, разрешаемое мыслью. Нет нужды доказывать, что не игрой света определяется замысел композиции, что отнюдь не впечатление объективировано здесь Рембрандтом.

«Фигура» света на стене есть одновременно *фигура мысли*, просветляющей разум ученого.

Более сложное решение той же темы Рембрандт предлагает в луврском «Философе» (1633). В картине представлено жилище философа: полутемная комната под сводами высокого потолка; большое окно в глубине интерьера служит источником света. Не требуется усилий, чтобы разглядеть героя: фигура философа, сидящего у самого окна, четко обозначена в потоке света. Однако здесь есть еще один источник света — огонь, разжигаемый служанкой, что изображена в затененном правом нижнем углу картины. Свет небесный, служащий истинной пищей философа,

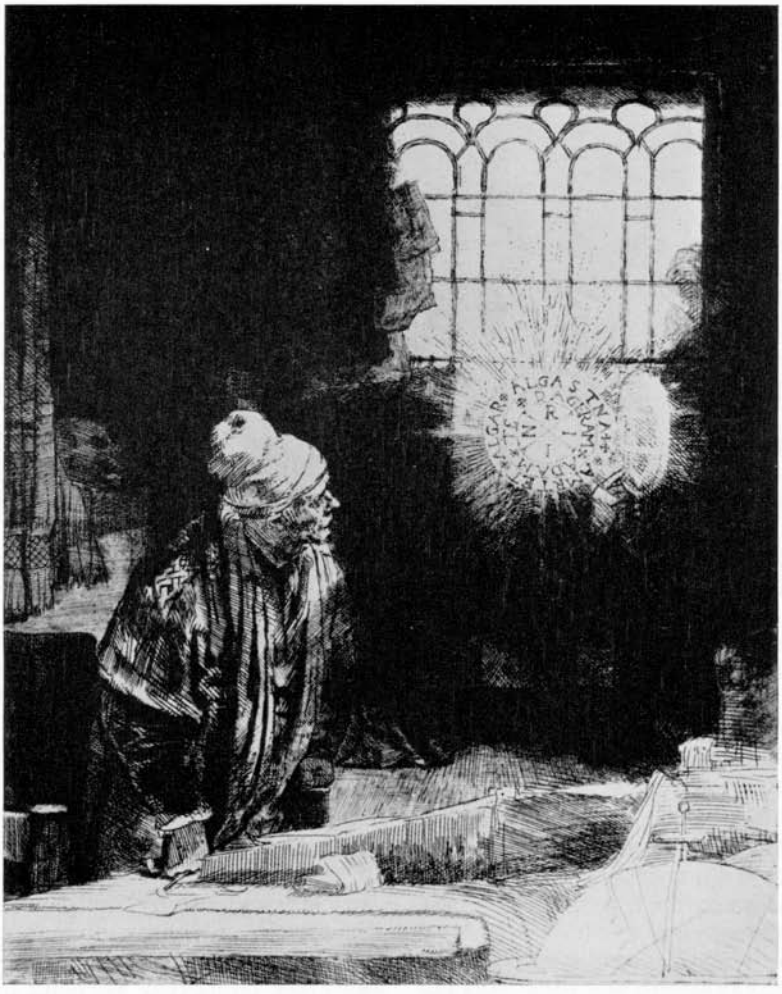
71. Рембрандт. Ученый, или Философ

символически сопоставлен с источником земного, утилитарного света — с огнем, зажженным для подкрепления плоти. Впрочем, следует говорить о противопоставлении, выраженном контрастом локализаций света по диагонали (слева/сверху направо/вниз); при этом площадь, занимаемая естественным светом, явно доминирует над вспышкой очага. Символизм противопоставления духа и плоти получает также и пространственную выраженность: высокое противопоставлено низкому. Но Рембрандт не ограничивается и этим. Центр композиции занимает лестница, ведущая на верхний этаж, лестница очень сложной, спиральной формы, изгиб которой позволяет видеть ее ступени сверху и снизу одновременно. Ступени, ярко освещенные у основания лестницы, постепенно уходят в тень лестничного проема, поглощаются мраком, но затем, совершив спиральный подъем, вновь выходят на свет, видимые уже снизу. Ван де Ваал совершенно справедливо усматривает в этом прохождении ступеней сквозь свет и мрак символическое подобие *хода мыслей* философа [11]. Важно подчеркнуть, что символ лестницы не должен рассматриваться здесь как нечто специально привнесенное; существенна именно *натурализация символа*, его вплетенность в естественное положение вещей. Только в процессе анализа композиционной структуры зрение, насыщаясь мыслью, восходит к умозрению, но и тогда не покидает пределов обыденного, а в нем самом распознает скрытый смысл. Напомним слова, приписываемые Рембрандту: «И на самых ничтожных вещах можно научиться осуществлять основные правила, которые окажутся пригодными для самого возвышенного».

Не выходя за границы повседневного, мыслящий герой Рембрандта через таинственные начертания света проникается смыслом мироздания, о чем позднее, иным языком скажет гетевский Фауст, увидевший знак макрокосма:

Я оживаю, глядя на узор,
И вновь бужу уснувшие желанья.
Кто из богов придумал этот знак?
Какое исцеленье от унынья
Дает мне сочетанье этих линий!
Расходится томивший душу мрак.
Все проясняется, как на картине.
И вот мне кажется, что сам я — бог.
И вижу символ мира, разбирая
Вселенную от края и до края [12].

В творчестве Рембрандта мы встречаемся, быть может, с наиболее порази-

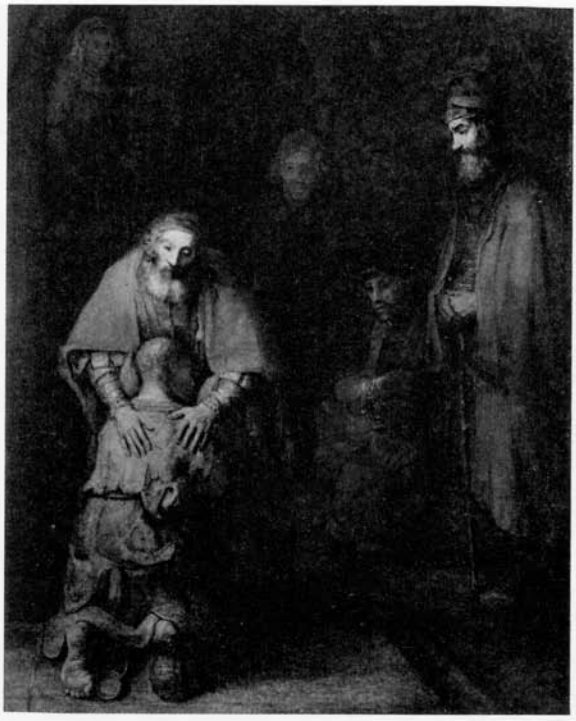


72. Рембрандт. Фауст. Офорт

тельным охватом мира в единстве материального и духовного. Голландский мастер распространяет действие живописи с вещей осязаемых на неосязаемые и, наоборот, сообщает сверхчувственному чувственный облик. Назвав Рембрандта мыслителем, мы выразимся совершенно определенно, без какой бы то ни было доли метафоризма.

Перевод видимого в переживаемое и мыслимое, как он осуществляется Рембрандтом, органически связан с трансформацией изображения в символ. Разумеется, о подобной трансформации образа можно говорить не только в тех случаях, когда к этому взывает сам сюжет (как в рассмотренных выше произведениях) и символизация связана с необходимостью изобразить неизобразимое — самое мысль.

Художественный язык Рембрандта, в принципе, тяготеет к глубочайшему символизму, и это не противоречит его реалистической концепции, поскольку символизм вообще «противоположен не реализму, но абстрактно самодовлеющей образности, избегающей всяких указаний на какую-нибудь действительность, кроме себя самой»[13]. У Рембрандта же индивидуальность образа, при



73. Рембрандт. Возвращение блудного сына

всей глубине ее постижения как таковой, не замкнута в себе, но каждой своей гранью соотнесена с полнотой человеческого универсума.

«Открытые» в действительность, произведения голландского мастера обладают способностью включаться в максимально расширенный смысловой контекст и становиться символами общечеловеческого значения, как это произошло с «Возвращением блудного сына» (ок. 1668—1669; Ленинград, Эрмитаж).

Исходный контекст задан границами евангельского фрагмента, объединяющего три притчи — о пропавшей овце, о потерянной драхме и о блудном сыне [14]. В тройном иносказании выражена мораль: «Так, говорю вам, бывает радость у Ангелов Божьих и об одном грешнике кающемся».

История заблудшего сына такова. Разделив со старшим братом имение отца, он оставил близких и в дальней стороне расточил свое имущество, живя распутно. Испытывая великую нужду, он нанялся пасти свиней и рад был делить с ними пищу, но и этого ему не давали. И он решил покаяться в своих грехах перед небом и отцом. Отец принял его с радостью, устроил пир, а в ответ на возмущение старшего сына сказал: «...Ты всегда со мною, и все мое твое; а о том надобно было радоваться и веселиться, что брат твой сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся».

В первом приближении картину Рембрандта можно определить как изображение самого момента встречи отца с сыном. Образно говоря, встреча происходит на пороге изобразительного пространства: едва «войдя», сын опустился на колени перед отцом. Это впечатление вызвано сильным смещением главной группы влево от центральной оси композиции и легким трехчетвертным поворотом фигуры сына. Позиция главной группы отмечает «вход» в изобразительное пространство. Следует также

учесть, что, если бы холст не был подставлен снизу [15], ступни коленопреклоненного сына упирались бы в раму, тем самым усиливая эффект «вхождения» в картину. Глубина пространства строится последовательным ослаблением светотеневых и цветовых контрастов, начиная от первого плана; практически она строится фигурами свидетелей, постепенно растворяющимися в полумраке. (Заметим, что здесь Рембрандт избегает характерного для него конфликта линейной и светотеневой моделей пространства, о чем не раз говорилось выше).

Итак, в первом приближении нам дана мизансцена встречи, отдельный момент в развертывании действия. Однако слово «момент» необходимо исключить как чисто описательное. Только в отношении к повествовательной структуре евангельского текста картина является изображением момента, мизансценой. Между тем она расширяет повествовательный момент и насыщает его богатейшим эмоционально-психологическим содержанием, получающим особое структурное оформление. Причем повествовательность не исключается полностью. Путь, оставшийся у сына за спиной, на той же спине и «написан». Живописуя рубище скитальца, Рембрандт рассказывает о его пути столь же красноречиво, как если бы он прибегнул к слову. Глаза могут долго путешествовать по этому живому рельефу, сочувственно внимая повести о страданиях заблудшего. Мир за его спиной отражен и представлен в картине как ее предыстория, как пролог душевной драмы, совершающейся здесь и теперь.

Здесь, на пороге отчего дома, теперь, в длящемся настоящем, сын в раскаянии припал к отцу, и его раскаяние принято. Рембрандт представляет отца и сына как одно целое, чему прежде всего способствует единство их фронтальных позиций и объединяющая функция света. То, что явно предстает глазам зрителя, еще более явно представлено осязающим рукам слепого (?) старца. Действительно, как неоднократно отмечали исследователи, образ отца в «Возвращении блудного сына» сродни образам слепых библейских старцев, которые часто встречаются в живописи Рембрандта (Товий, Иаков и др.; ср. также рембрандтовского «Гомера», 1663, Гаага, Маурицхейс). Можно предположить, что слепота здесь является знаком переключения восприятия из модуса зрения в модус умозрения. Осязающий жест отца служит одновременно жестом прощения, понимания и «принятия». Более того, фигура отца повторяет своими очертаниями арочный проем двери, и таким образом мотив «принятия» оказывается метафорически усиленным.

Единство главной группы хочется назвать не двуединством, а триединством, ибо отец и сын сплочены светом, и этот третий компонент придает единству группы символический смысл, соотнося изображение с сакральным символом духовной целостности.

Из свидетелей встречи только один (старший сын?), хотя и отделен от главной группы, сравнительно четко обозначен в прямом потоке света; кроме того, его фигура связана с фигурой старца цветовым повтором. Остальные же свидетели живут, так сказать, лишь отраженным светом, рефлексами. Соответственно и поведение их по отношению к центральному акту есть именно реакция; постепенное затухание рефлексов света на их лицах может быть интерпретировано как затихающее «эхо» тех просветленных чувств, что испытывают главные герои, и как разъединенное отражение того, что представлено в зримо-духовном единстве отца и сына.

Хочется решительно возразить Н. Н. Волкову, по мнению которого Рембрандт отказался здесь равным образом и от иносказательности притчи, и от повествовательности жанровой картины [16]. Некоторые контраргументы мы уже привели. Но главное состоит в том, что на пути отрицания названных качеств мы рискуем пожертвовать конкретно-историческим и конкретно-художественным смыслом картины, равно как и диалектической сложностью образа. Повествование и иносказание входят в структуру картины смыслообразующими фак-

74. Рембрандт. Возвращение блудного сына. Фрагмент

торами и никак не противоречат замыслу Рембрандта представить «зримую кульминацию душевной драмы» [17]. Более того, по нашему убеждению, именно во взаимодействии, в «пересечении» этих качеств и следует искать ключ к истолкованию картины.

Нелишне заметить, что в картине Рембрандта сын представлен в молитвенной позе. Последняя может быть мотивирована вполне естественно: перед нами человек, обессиленный физическими страданиями и полный душевного раскаяния. Так или иначе, актуализируется повествовательный аспект. Но в соотнесении с образом отца эта поза может быть прочитана иначе. Согласно тексту притчи, отец является выразителем идеи, от которой отпал заблудший сын и к которой он вновь пришел через осознание того, что согрешил перед небом и отцом. И в картине Рембрандта просветленный лик старца в обрамлении богатых одежд, в ореоле интенсивнейшего цвета воспринимается именно как символический образ всепонимания и всепрощения. Сын припадает к отцу, как припадают к иконе. И свидетели их

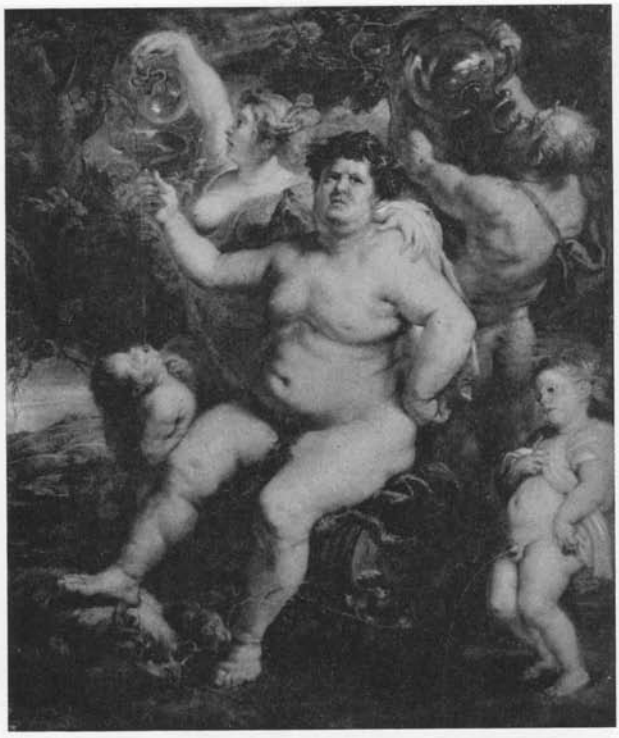
75. Рембрандт. Возвращение блудного сына. Фрагмент

встречи суть зрители торжества идеи, зрители воссоединения в истине. В этом символическом контексте образ отца приобретает сакрализованный характер, и композиция насыщается смыслом «предстояния» истине.

Здесь можно было бы усмотреть риторическое (непрямое) обращение к зрителю картины: пусть ищущий понимания обретет путь к таковому. Но в том-то и дело, что картина Рембрандта не переводится полностью на язык морального поучения, а эмоционально-психологическая достоверность образа, реальность душевного события «снимает» риторический эффект. Становится очевидной оппозиция Рембрандта широко распространенным барочным формулам [18].

Исследователь не вправе пренебрегать реальной сложностью смысловой структуры образа в пользу однозначно-позитивных выводов, которые сами просятся на перо. Так, гуманизм Рембрандта должен быть понят не абстрактно, но в реальном контексте культурно-исторического развития. Гуманизм этот менее всего нуждается в устранении религиозно-этической проблематики из сферы творчества голландского мастера. Другое дело, что религиозное свободомыслие Рембрандта [19] всецело способствовало его стремлению насытить отвлеченные схемы морали актуальным содержанием и придать им самый широкий гуманистический смысл. Голландский мастер обращается к человеку как к человечеству.

Если рассмотрение живописи как формы мышления в связи с творчеством Рембрандта не вызывает сомнений и имеет существенную поддержку в научно-критической традиции (ведь еще Фромантен провозгласил голландского мастера художником, «чья область — идеи, чей язык — язык идей») [20], то жи-



76. П.-П. Рубенс. Вакх

вопись лидера соседней художественной школы, Рубенса, как бы противится такой постановке проблемы, что, в свою очередь, связано с традицией восприятия его искусства как сугубо сенсуалистического, где господство чувства кажется абсолютным. «В отличие от сенсуализма Рубенса,— замечает современный исследователь, — постижение его интеллектуализма требует от нас известных усилий»[21]. Действительно, чувственная энергия рубенсовских образов настолько впечатляет, что за этим впечатлением совершенно скрывается мысль художника, и живопись кажется стихийным проявлением эмоций, не скованных какими-либо рациональными установлениями. И представление о творческой личности Рубенса как бы двоится: с одной стороны, эрудит, полиглот, знаток древности, тонкий дипломат и т. д. — это мы знаем; с другой стороны, образ самой непосредственности, виртуоз кисти, поэт многокрасочной стихии чувств и т. п. — это мы видим.

Разумеется, дело не в том, чтобы приводить поражающие своей ученостью эмблематические реестры — наподобие того, что дает друг Рубенса Гевартс в «Торжественном въезде принца Фердинанда»[22]. Необходимо в самой структуре художественного образа распознать живое биение мысли Рубенса.

Обратимся к одной из позднейших работ фламандского мастера, гипертрофированная чувственность которой в известной мере обусловлена самим сюжетом. Речь идет об эрмитажном «Вакхе» (между 1638—1640).

Композиция обнаруживает характерную для Рубенса радиально-кольцевую структуру, находящуюся в полном соответствии с циклической организацией действия. Тучное тело Вакха, восседающего на бочке, служит центром, вокруг которого «вращаются» фигуры Вакховой свиты. Вместе с тем и пьянящая

77. П.-П. Рубенс. Вакх. Фрагмент

влага совершает свой цикл: зверь гложет виноградную лозу; младенец, в вакхическом экстазе запрокинув голову, ловит ртом тонкую струйку вина, что неверной рукой льет в чашу Вакха опьяненная менада; сатир опрокидывает себе в горло огромный кувшин, из которого бьет широкая винная струя; и, наконец, младенец в правом углу завершает этот цикл, самым непосредственным образом возвращая влагу земле. Плоть громоздится на плоть, мощные рельефы соперничают друг с другом, чему всецело способствует контрастная светотень. В цветовой организации холста можно усмотреть своего рода колористическую метафору: доминирует золотистый цвет, дробящийся на множество оттенков, подобно тому как «играет» вино. Сильные контрасты синего и красного дают звучанию основного цвета еще большую напряженность. Возникает эффект множественного пересечения «значений» цвета. Золотистые тела, золотящаяся полоса неба, озолоченная шерсть тигра, вспыхивающие повсюду искры, блики, переливы — все стремится к вакхическому единству и находит его в лице самого божества.

Любопытно, что при всей своей циклопичности фигура Вакха не лишена некоторого «изящества»: движение его оплывших рук вычерчивает на плоскости холста S-образную кривую, подхваченную «эхом» движения рук менады. S-образная усиливает композиционный эффект «вращения», но она же, воплощенная в жест, придает пародийный оттенок образу Вакха.

Пародийные черты картины складываются в связное целое. С колесницы, запряженной тиграми, Вакх низведен на винную бочку, под которой лежит охмелевший зверь. Ожиревшее тело Вакха соединяет в себе признаки обоих полов. Муза Рубенса присоединяется к свите Вакха, но ее участие в вакханалии амбивалентно: проникнутая бурной

78. П.-П. Рубенс. Вакх. Фрагмент

чувственностью, она не утратила разума и воспроизводит происходящее с иронией и смехом.

Исследователей неоднократно занимал вопрос о необычной внешности этого рубенсовского Вакха. «Античная тематика почти до конца претворена здесь в мотивы фламандской кермессы»[23] — таков один из возможных и весьма распространенных принципов истолкования. С этой точки зрения «мощная лавина округлых пышных форм, переполняющих изображение, кажется апофеозом здоровой сильной плоти, настоящим гимном чувственно-осязательной материи»[24]. Три десятилетия спустя автор данной интерпретации высказывает следующее предположение: «По-видимому, этот тип Вакха, молодого растолстевшего гуляки, создан Рубенсом в соответствии с существовавшим у современников представлением о двух Вакхах: старом, который приводит с собой споры и распри, и молодом, с которым связаны радость и веселье. В книге Иоанна Самбукуса... молодой Вакх изображен сидящим на бочке с кружкой в руке. С этой трактовкой темы, возможно, связана и сцена угощения в беседке на заднем плане слева»[25]. Данное истолкование недавно подверглось критике; следует признать, что эта критика хорошо аргументирована — иконографически и логически[26].

Полезно, быть может, напомнить замечание из литературного фрагмента Рубенса «О подражании статуям»: «Основное различие между жизнью нашего века и жизнью древних—праздность и отсутствие физических упражнений; ведь ясно, что еда и питье не способствуют укреплению тела. Потому-то появляется отвислый живот, ожирение от постоянного обжорства, дряблые ноги и руки...»[27] Вакх, пришедший из «жизни древних», в картине Рубенса демонстрирует как раз *противоположный* образ жизни, «жизнь нашего века», как бы па-

79. П.-П. Рубенс. Вакх. Фрагмент

родируя античный свой прообраз. В этой связи предположение И. В. Линник об использовании бюста императора Вителлия в качестве модели для головы Вакха приобретает особый интерес. «С бюстом Вителлия рубенсовский Вакх обнаруживает сходство в посадке головы, направлении взгляда, прическе, форме ушей, выражении и чертах лица (за исключением рта, сделанного у Рубенса соответственно сюжету более чувственным)» [28]. «Император Вителлий, — замечает далее автор, — вошел в сознание потомков, в том числе и образованных людей XVI—XVII вв., как пьяница и обжора» [29].

Таким образом, есть основания видеть в картине Рубенса не только пафос жизнеутверждения, каковой приписывается произведениям фламандского мастера почти автоматически. В этом вакхическом неистовстве плоти прославление чувственного земного бытия нерасторжимо слито с умной иронией художника. Не только пышной плотью обременена картина, не только яркой чувственностью насыщена ее форма, — в ней пульсирует мысль Рубенса [30].

Если в интерпретациях живописи Рубенса гипертрофия чувственного начала грозит совсем заслонить работу интеллекта, то по отношению к живописи Пуссена критика осуществляла и осуществляет нечто противоположное, и давно присвоенный французскому мастеру титул «художника интеллектуалов» — лучшее тому свидетельство. Надо сказать, что по этой самой причине искусству Пуссена в научно-критической традиции повезло значительно меньше, нежели искусству его фламандского современника.

Историческая схема абстрагирования, которому подверглось искусство Пуссена, примерно такова. Сначала было произведено отвлечение «общих качеств» его живописи от историко-художественного контекста. Затем эти качества были синтезированы в модели классицизма, ставшей со временем достоянием, так сказать, «культурного потребителя». Наложение этой привычной модели на искусство Пуссена породило, наконец, представление о нем как «образцовом схоласте». Живопись французского мастера стала неотъемлемой частью «галльской диеты» (выражение русского поэта С. Шевырева), под которой подразумевалась система художественных норм классицизма.

«Так, искусство, относительно легко поддающееся теоретическому осмыслению, — пишет Г. Н. Бояджиев, — оказалось как бы под игом собственного рационализма, собственной теории. И поэтому последующая критическая мысль как действовала, так и действует: иссле-

дует не столько богатейшее наследие классицизма во всех сложностях и противоречиях этого эпохального искусства, сколько умозрительно констатирует формулу «классицистского стиля» как нечто уже заведомо известное...»[31]

Конечно, можно было бы привести огромное количество примеров, указывающих на то, что Пуссен в достаточной мере отдавал должное живому многообразию действительности, чувственно воспринимаемой красоте природы и человека. Но тем самым мы уклонились бы от обсуждения самого существа проблемы.

По справедливому замечанию Э. Бланта, в пуссеновской концепции живописи зрению отведена лишь роль *посредника* в сообщении разума с внешним миром (the eye is only a channel to the mind)[32]. Соответственно, визуальный образ в картинах Пуссена призван служить *представителем общих идей*, составляющих содержание разума. Пуссеновский образ двулик: одно его лицо обращено к миру чувственной реальности, другое — в мир сущностей. Предметность и материальность образа, его чувственная наглядность не должны заслонять его знакового характера. Не случайно живопись Пуссена столь родственна языку. Идея здесь обретает плоть, но плоть эта остается «прозрачной» для идеи[33].

Предоставим, однако, слово самому Пуссену. «Понятие прекрасного нельзя смешивать с предметом изображения, — передает его слова Беллори, — если последний, по мере возможности, к этому не подготовлен; эта подготовка состоит из трех элементов: порядка, меры и исполнения, или формы. Под порядком подразумевается расстояние между частями, мера имеет отношение к количеству, форма состоит из линий и красок. Порядка, соблюдения интервалов и естественного расположения частей недостаточно, если не присоединить к этому меру, которая позволит каждой части придать величину, пропорциональную фигуре в целом, и если, кроме того, не уделить внимания форме, стараясь придать грацию линиям и добиваясь мягкой согласованности переходов от света к тени. Из всего сказанного становится очевидным, что прекрасное не имеет ничего общего с материей, которая никогда к прекрасному не приблизится, если не будет одухотворена соответствующей подготовкой. Отсюда вывод, что *живопись не что иное, как изображение духовных понятий, хотя и воплощенных в телесных фигурах, выполненных согласно определенному порядку и в определенной манере* [курсив наш. — *С.Д.*], а также то, что она в большей мере предназначена для того, чтобы выразить понятие красоты, нежели какое-либо другое»[34].

Специфическая «формульность» пуссеновского языка не является, таким образом, ни признаком «отсутствия темперамента» или «пониженной эмоциональности», ни следствием якобы навязанных извне теоретических императивов. Пуссен верил, что живопись располагает достаточными средствами для того, чтобы воспроизвести во всей полноте содержание человеческого духа, и в реализации этого убеждения не шел на какие-либо компромиссы.

Если все сказанное не противоречит фактическому положению вещей, то можно ли считать, что Пуссен идеализировал действительность? И можно ли употреблять подобные выражения равным образом и по отношению к Пуссену, и по отношению к Риго, например? Когда Риго писал портрет Людовика XIV (1701; Париж, Лувр), то он в самом деле идеализировал действительность. Пуссен же поступает прямо противоположным образом. У него *самое идея стремится стать действительной*, обрести художественную реальность, чтобы затем стать действительным достоянием воспринимающего разума. Иначе говоря, живопись для Пуссена есть посредник в духовном общении человека с человеком, язык мысли.

Это становится особенно очевидным, когда мы обращаемся к творчеству позднего Пуссена. Рассмотрим еще одну композицию французского мастера — «Отдых на пути в Египет» из собрания Эрмитажа (1657)[35]. Это тем более умест-

80. Н. Пуссен. Отдых на пути в Египет. Фрагмент

но, что исследователи до сих пор уделяли картине мало внимания и склонны недооценивать ее достоинства.

Покой и величие — такими словами можно охарактеризовать общее состояние изображенной Пуссеном сцены. Замедленно плавны движения Марии и Иосифа, укрывшихся с младенцем Христом в тени храма, чтобы утолить жажду и голод. Той же медлительностью отмечены жесты стоящих рядом женщин и опустившегося на колени мальчика, силуэты которых кажутся сошедшими с античной фрески. Их смуглые тела противопоставлены сияющей белизне лица и рук богоматери, маленького Иисуса.

Здесь, как и в некоторых из рассмотренных выше композиций, группа главных героев выдвинута на первый план и ограничена по бокам уравновешивающими друг друга массами. Тень, отбрасываемая храмом, способствует ясной обозримости пространственных планов, акцентируя при этом внимание на фигурах Марии и Иисуса. Главенствующее смысловое значение последних отмечено также вертикальными доминантами дальнего храма и обелиска, которые вместе с протяженной горизонталью процессии, изображенной в том же пространственном плане, образуют как бы систему композиционных координат. Ритмическое урегулирование всех элементов изображения не позволяет перспективе «прорывать» картинную плоскость. В этой связи хочется привести замечание В. А. Фаворского: «Может быть тип [предметно-пространственной формы изображения. — *С.Д.*], где предмет и пространство в конечном решении уравновешены, где предмет, не теряя предметности, становится пространственным, и где пространство, не теряя своей непрерывности, не пустота и не масса, а строй, имеющий масштаб. Это классика... Пуссен» [36]. Сказанное можно целиком и полностью отнести к композиции «Отдыха».

Философский смысл «Мадонны Египетской» (выражение самого Пуссена) означен в композиционном построении с ясностью, не требующей детального комментария. В сущности, представлена духовная история человечества, на авансцену которой выступили христианские герои; фоном же служит картина, изображающая «натуральную и моральную историю Египта и Эфиопии» [37].

Классическая ясность композиции, построенной по принципу «наилучшей обозримости» (ср. в этой связи аналогичные принципы античной монументальной традиции и классицистского театра), позволяет естественно перейти от чувственного созерцания к созерцанию самой идеи.

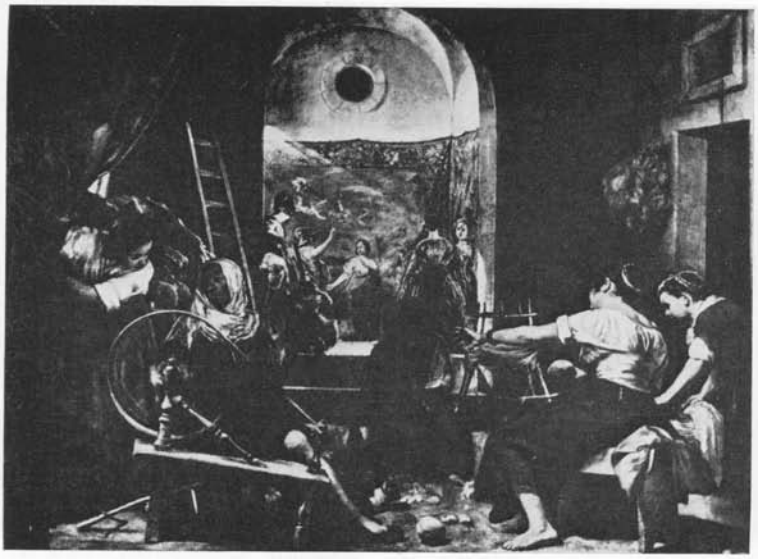
81. Н. Пуссен. Аркадские пастухи (Et in Arcadia ego)

Не приходится уже говорить о таких прославленных художественно-философских произведениях Пуссена, как второй вариант «Аркадских пастухов» („Et in Arcadia ego", первая половина 1650-х гг.?, Париж, Лувр) [38], как рассмотренные выше «Пейзаж с Полифемом», цикл «Времена года» и др.

В неоднократно цитированной нами работе Э. Бланта дана тщательная аргументация той позиции, с которой Пуссен воспринимается прежде всего как pictor philosophus [39]. Мы целиком и полностью разделяем позицию Бланта, подчеркивая отнюдь не метафорический характер употребления слова «философ». Лишь истинно философская ориентация могла породить столь грандиозный синтез, каким представляется искусство французского мастера.

В плеяде великих живописцев XVII столетия Веласкес может показаться самым ясным и простым, и это впечатление в известном смысле закономерно — настолько уравновешены все компоненты его живописи, настолько естественное воплощение обретает мысль в его произведениях. Испанского мастера назвали «живописцем правды». Но именно эта всепокоряющая объективность, родственная самой жизни, и затрудняет путь того, кто стремится понять принципы художественного мышления Веласкеса. Реализация замысла достигает в его живописи той степени, когда картина полностью «замещает» своего создателя и становится как бы независимым организмом, самостоятельным существом. Как заметил А. Н. Бенуа, «произведения Веласкеса точно и не произведения ума человеческого, а произведения природы, — настолько они именно кажутся рожденными без помощи человеческих рук, настолько в них совершенно отсутствуют следы труда, усилий и даже намерений, настолько просто и естественно они сами себя утверждают» [40]. Иными словами, объективность воплощенной мысли совершенно заслоняет субъективность того, кто ее воплотил.

Столь же естественным представляется творческое развитие Веласкеса: восхождение от пристального изучения натуры, от локальных художественных задач к обогащению сюжетно-тематического репертуара, расширению жанровых границ, совершенствованию живописного языка и, позднее, при полной технической оснащенности, богатейшем



82. Д. Веласкес. Пряхи

опыте, зрелости творческого разума, — к реализации глобальных художественных проблем. Не случайно слово «реализм», многозначность которого объективно отражает многозначность вечно текущей жизни, в отношении живописи Веласкеса оказывается всегда уместным.

Из трех композиций, являющихся вершинами творчества Веласкеса и одновременно вершинами мировой живописи, мы коснулись только двух. Обратимся теперь к «Пряхам» (1657, Мадрид, Прадо).

Исследователи в большинстве своем сходятся в мнении, что Веласкес изобразил здесь королевскую ковровую мануфактуру св. Изабеллы в Мадриде, посещение которой входило в обязанности Веласкеса как гофмаршала двора [41]. Полезно сразу же отметить определенную взаимосвязь «Прях» с «Менинами». Как было сказано, в композицию «Менин» Веласкес ввел картину Рубенса, изображающую соревнование Афины с Арахной. В «Пряхах» эта тема находит глубочайшее развитие, составляя особый смысловой план, на который «проецируется» сцена из реального быта ковровой мастерской. Факты убеждают в полной справедливости такой идентификации: в описи имущества владельца «Прях» говорится о картине «на тему фабулы об Арахне» [42]. В личной библиотеке Веласкеса имелись издания «Метаморфоз» Овидия, где дано поэтическое переложение мифа (VI, 5—145).

Не отличавшаяся ни богатством, ни родовитостью, Арахна сумела добиться славы ткаческим искусством. И столь высоким было ее искусство, что в Арахне видели ученицу самой Паллады (Афина считалась патроном женского труда, прежде всего ткачества). Гордая ткачиха, однако, отвергла это и выразила готовность вступить в соревнование с богиней. Афина явилась к Арахне в облике старухи и пыталась смирить ее. Так ничего и не добившись, богиня приняла свой настоящий облик, но и тогда Арахна не уступила небожительнице. Соревнование, которое богиня более не откладывала, началось. В своем произведении Афина прославляла саму себя, представив свою победу в споре с Нептуном за город Афины, и предсказала судьбу соперницы, выткав в углах ковра картины, изображавшие смертных, дерзнувших соревноваться с богами и жестоко за то наказанных. Арахна же представила любовные похождения бо-

83. Д. Веласкес. Христос в доме Марфы и Марии

гов (в том числе похищение Европы Юпитером, преобразившимся в быка). Успех Арахны нельзя было отрицать, но это еще более воспламенило гнев богини; Афина изорвала ковер соперницы («обличенье пороков небесных!») и грубо оскорбила ее, ударив ткацким челноком. Несчастная повесилась. Богиня сжалилась над ней и вернула Арахне жизнь, превратив ее в паука и предрешив равным образом судьбу всего ее рода, обреченного вечно висеть и вечно прясть нити.

Этим мифологическим мотивом и воспользовался Веласкес, соединив фабулу об Арахне с фабулой о реальных ткачихах, своих современницах и соплеменницах. Данное соединение осуществлено в композиции «Прях» по излюбленному принципу испанского мастера — по принципу вписывания картины в картину, и это обстоятельство вновь заставляет усмотреть здесь параллель «Менинам» [43]. Арочный проем, соединяющий полутемное помещение мастерской с ярко освещенным залом в глубине картины, служит одновременно дверью из реального пространства в пространство мифологизированное. Смысл такого соотнесения вполне прозрачен: произведение мифически прекрасного искусства (ковер с изображением похищения Европы, выделенный темным обрамлением, центральной позицией и тончайшей колористической разработкой) соотнесено с реальными субъектами самого художественного производства. Впрочем, необходимо указать на ряд звеньев, опосредствующих переход одного смыслового плана в другой. Около ковра — фигуры дам в изысканных нарядах; светотеневая и цветовая характеристика этих фигур способствует «вписыванию» их в изображение, вытканное на ковре. Некоторые исследователи считают, что дамы разглядывают «выставленный» ковер [44]. Однако большей убедительностью обладает иное предположение. Кроме убранства дворцовых залов ковры применялись также и в оформлении придворных спектаклей. Известно, что такие спектакли, особенно на пасторальные и мифологические темы, стоили огромных денег; эффектные декорации выполнялись опытными художниками и иногда не только при помощи кисти и красок, но и посредством вышивок. От декораций же, шитых шелком, недалеко до вытканных гобеленов, которые также применя-

лись для оформления придворных спектаклей. Е. дю Ге Трапье, основываясь на ряде испанских источников, пишет: «Ковры употреблялись как декорации на сцене — это доказано» [45]. Исходя из этого можно предположить, что в глубине картины, в освещенном зале, представлен «визит участниц очередного дворцового любительского спектакля» [46]. В свете такого объяснения правомерно предположить и то, что фигуры Афины и Арахны не вытканы на ковре, а являются фигурами «актеров». Мы придерживаемся именно последней версии [47]. Если принять все это во внимание, то последовательность планов репрезентации идеи в картине Веласкеса предстанет как переход из *реального* пространства в пространство *театральное* и затем в пространство *мифологическое*, причем перспективное сокращение соответствует сближению двух последних пространственно-смысловых планов, вплоть до неразличимости изображенного перед ковром и на ковре.

Образно говоря, в композиции «Прях» гений Веласкеса вступает в единоборство с мифической Палладой и совершает метаморфозу, обратную той, что совершила мстительная богиня: под кистью мастера испанские арахны переживают как бы возрождение, обретают новую жизнь в образах, исполненных редкой прелести. Веласкес мыслит их сотоварищами по труду и искусству, утверждает свое единомыслие с ними. Так картина получает самое широкое и самое глубокое социальное, этическое, философское значение.

* * *

Стремление исчерпать тему, заявленную в данной главе, было бы по меньшей мере наивным. Мы попытались лишь обозначить различные пути воплощения мысли в чувственном образе. На некоторых принципиальных моментах полезно заострить внимание.

Судить о живописи по ее внешности так же трудно, как и о человеке, ибо и картина раскрывается в «поведении», в динамике общения с ней, в диалоге сознаний. *Картина есть экспозиция мысли в композиции чувственного образа.* Именно о целостной реализации мысли необходимо говорить здесь, поскольку смысл произведения не локализован в каком-то особом участке изобразительной структуры, но реализуется как целое в целом. В противном случае мы столкнулись бы с ложным противоречием знаменитой психофизической проблемы и вынуждены были бы прибегать к искусственным гипотезам наподобие «шишковидной железы» как телесного органа «души» (ср. у Декарта) либо объявить мысль чем-то внешним по отношению к «телу» чувственного образа [48]. С сожалением приходится констатировать известное равнодушие искусствознания к философским вопросам, в частности к вопросам диалектической логики, в результате чего, например, смысл произведения искусства явно или неявно трактуется как нечто *привнесенное* в чувственный образ.

Об этом в свое время хорошо сказал И. И. Иоффе: «Основным недостатком искусствоведения было то, что оно отстраняло от себя мышление, что оно занималось красками, звуками, объемами, гармонией и игнорировало ту идеологическую деятельность, те акты мышления, результатом которых является то или иное сочетание линий, тонов, цвета и тембра. Искусствоведение полагало, что мировоззрением и мышлением занимается философия; себе оно отводило категории видения и слышания, будто можно видеть и слышать не мысля, не различая и не связывая элементы поля зрения и слуха» [49].

Критика эта остается актуальной и сейчас. И в новейшее время некоторые теоретики очень способствовали тому, чтобы «очистить» живопись от «литературщины», «описательности» и подобных «несобственных содержаний». На этом пути добились многого, вместе с водой выплеснув и ребенка: очищенная от всего «лишнего», живопись в качестве собственного содержания сохранила лишь то, что служило ее средствами; выражаясь гегелевским языком, господин стал рабом своего раба.

Анализ живописного произведения становится продуктивным только в том случае, когда взаимосвязь линейных, тональных, цветовых характеристик, предметов, фигур, конфигураций, групп, масс и т. д. рассматривается как взаимосвязь и взаимодействие значений, как построение смыслового целого. Анализ должен привести к синтезу, объяснение — к пониманию [50].

Чтобы воспринять смысл произведений Рембрандта, Рубенса, Пуссена, Веласкеса, необходимо привлечь обширнейший материал, черпая из самых различных областей духовной деятельности человека. Реконструкция идеологического контекста является принципиальным условием адекватного их понимания. В то же время необходимо вскрыть органическое начало, благодаря которому живопись соединяет, сплавляет воедино разнородные, иногда, казалось бы, несовместимые элементы, придает им синтетическую форму и тем самым оправдывает их совместное существование. Богатство связей, обеспечивающих существование произведения как смыслового единства, и охватывает в конечном итоге категория композиции.

Заключение

Как видно из всего сказанного выше, в намерения автора входило не столько исследование отдельных произведений, отдельных картин из богатейшего живописного наследия Западной Европы XVII столетия, сколько исследование Картины на определенном этапе исторического развития живописи, в эпоху великого расцвета изобразительного искусства.

Такое обобщение предмета искусствоведческого исследования сродни обобщениям культурологии и правомерно в том же смысле, в каком оправдано, например, выделение XVII века в качестве самостоятельной фазы культурно-исторического развития или изучение барокко как особого типа культурной целостности [1]. С этой позиции самое эпоха представляется «картиной», а если угодно — исторической «композицией», где единством метода охвачено множество разнородных явлений.

Такое обобщение оказывается не только возможным, но и весьма плодотворным. Прежде всего, оно диктует искусствознанию необходимость установить тесную связь с историей культуры, вне целостного контекста которой реальный предмет искусствознания не может быть адекватно воспринят и изучен. Часто говорят, что искусство «отражает» свою эпоху. При этом возникает впечатление, что между искусством и его эпохой существуют отношения типа «художник — модель», что объект изображения как бы преднайден и остается только запечатлеть его. Это глубокое заблуждение. Предпринятый нами анализ призван убедить в том, что живопись XVII столетия выступала фактором сложения самой культуры, что Рубенс, Пуссен, Рембрандт, Веласкес и другие мастера, создавая живописные композиции, соучаствовали в то же время в созидании той грандиозной исторической картины, которую мы называем теперь их эпохой. Иными словами, движимая потоком истории, живопись сама творила историю и, более того, продол-

жала творить ее за рубежом своей эпохи в формах живых традиций. Известная дистанция позволяет нам наблюдать последующее развитие художественных принципов барокко и классицизма в европейской живописи XVIII—XIX вв., оценить, в какой степени искусство Европы, в том числе и русское, обязано художественной концепции Пуссена, создавшего, пожалуй, наиболее стройную систему станковой композиции, оценить жизненность художественной традиции Рубенса, которому многим обязаны не только отдельные мастера (Ватто, Буше, Фрагонар и другие), но и целые школы (французский романтизм во главе с Делакруа), проследить даже традицию отдельного произведения — такого, например, как «Менины» Веласкеса, получившие новое истолкование у Пикассо, и т. д. и т. п.

Таким образом, указанное обобщение служит орудием преодоления эмпиризма и узкой спецификации, что составляет одну из насущных задач искусствознания. Вместе с тем подобная установка прямо соответствует характеру самой проблемы композиции, которая предполагает интегрированное рассмотрение художественно-исторического материала.

Однако данное обобщение является лишь тенденцией, лишь движением к пределу, достижение которого было бы равносильно сведéнию реальности исследуемого предмета к идеальной мыслительной конструкции. Противоположным пределом стало бы исследование отдельного произведения, взятого во всей его индивидуальной неповторимости. Но, как уже говорилось, индивидуальность как таковая не поддается научному истолкованию и может быть выражена только посредством себя самой. Поэтому стремление к пределу эмпирической полноты описания также является лишь тенденцией, реализация которой обернулась бы утопией.

Автор старался не замыкаться в сфере общих представлений о Картине, что в значительной мере облегчалось самим материалом. Когда живопись достигает вершин мастерства и глубин самосознания — а именно с такими достижениями мы встречаемся в творчестве Рембрандта, Веласкеса, Пуссена, Рубенса и других мастеров «века гениев», — тогда отдельное произведение способно воплощать общее представление о Картине, сохраняя в то же время свою индивидуальность и конкретность. «Смысловые сокровища, вложенные Шекспиром в его произведения, — писал М. М. Бахтин, — создавались и собирались веками и даже тысячелетиями: они таились в языке, и не только в литературном, но и в таких пластах народного языка, которые до Шекспира еще не вошли в литературу, в многообразных жанрах и формах речевого общения, в формах могучей народной культуры (преимущественно карнавальных), слагавшихся тысячелетиями, в театрально-зрелищных жанрах (мистерийных, фарсовых и др.), в сюжетах, уходящих своими корнями в доисторическую древность, наконец, в формах мышления. Шекспир, как и всякий художник, строил свои произведения не из мертвых элементов, не из кирпичей, а из форм, уже отягченных смыслом, наполненных им» [2]. Так обстоит дело и тогда, когда мы обращаемся к «Сдаче Бреды» и «Менинам» Веласкеса, «Ночному дозору» и «Возвращению блудного сына» Рембрандта, «Пейзажу с Полифемом» и «Временам года» Пуссена и другим шедеврам западноевропейской живописи XVII в. Каждая из этих композиций, становясь предметом самостоятельного анализа, обнаруживает богатейшую родословную и предстает как заключенная в раму история целой культуры. В этом смысле можно говорить не только об искусстве живописи, но и о культуре живописи.

Караваджо, Рубенс, Пуссен, Веласкес, Рембрандт выступают не только лидерами национальных художественных школ, но и творцами оригинальных концепций Картины, стало быть, творцами композиционных систем. Ни преобладающий тип симметрии, ни «скрытая геометрия», ни специфика оптических эффектов «тенеброзо» — ни один из этих и прочих композиционных факторов, взятый в отдельности, не способен объяс-

нить специфику художественного целого, его оригинальность. Оригинальность эта состоит не в том, что каждый мастер изобретает какие-то небывалые композиционные средства (хотя в отдельных случаях это имеет известное значение), но именно в исторически актуальной форме интеграции коллективного опыта, в форме художественного синтеза, становящегося целостным выражением миросозерцания личности, народа, эпохи. Композиция есть единство смысла, единство мировоззрения.

Учитывая все сказанное, правомерно утверждать, что в самом предмете исследования противоположность типа и эмпирической данности, «теории» и «истории» оказывается реально снятой, и, реализуя соответствующую методологическую тенденцию, автор лишь следовал диалектике своего предмета. Это обстоятельство хочется всячески акцентировать, поскольку существует авторитетное мнение, согласно которому «теория композиции необходима как дисциплина, развивающаяся параллельно истории живописи и взаимодействующая с ней»[3]. Не приходится сомневаться в том, что живопись располагает своим арсеналом композиционных форм, однако очень трудно согласиться с тем, что именно изучение данного арсенала и составляет задачу теории композиции[4]. Живописцы различных эпох, в том числе и мастера XVII в., пользовались сходным арсеналом композиционных форм, но создавали различные по строю и духу композиции. Даже в пределах одной эпохи понимание соответствующей категории не оставалось однозначным. Арсенал композиционных форм существует лишь в качестве абстракции теоретического сознания, но стоит только коснуться взаимоотношения этих форм, привести их в движение, соотнести их с изменчивыми формами восприятия — и теория, очищенная от всего случайного, становится историей, учение о формах становится учением об их превращениях, образующих действительные явления искусства. Видимый парадокс состоит в том, что из арсенала композиционных форм даже чисто теоретически нельзя построить ни одной композиции, но это вполне естественно, ибо арсенал сам по себе чужд идеи сплочения и может быть использован кем угодно и как угодно.

С другой стороны, история живописи, каковы бы ни были ее притязания на объективность и конкретность, реально строится в форме теоретических гипотез, обладающих большей или меньшей интегрирующей силой. В сущности, вне теории нет ни исторического единства, ни исторического развития, поскольку отсутствует принцип отбора и систематизации фактов. Так называемое «погружение в эпоху» (историческое явление), сколь глубоким оно бы ни было, не может гарантировать желаемой полноты понимания. Конечно, попытка воспринять «Ночной дозор» или «Сдачу Бреды» с позиции современников Рембрандта и Веласкеса обладает немалой познавательной ценностью, но вместе с тем исследователь не должен пренебрегать плодотворной возможностью оценить явление искусства в контексте большого исторического времени, возможностью задать вопросы, актуальные для нынешнего состояния науки и культуры. Галилей был лишен возможности осмотреть лунные хребты и впадины непосредственно на месте, а Левенгук не мог погрузиться в среду микроорганизмов, но это не мешало им строить научную картину макро- и микромира. Образно выражаясь, исследователь искусства должен использовать одновременно телескоп и микроскоп, и в итоге все решается способностью держать мысль в постоянном диалектическом напряжении.

Таковы самые общие выводы предлагаемого исследования. Заинтересованный читатель может без труда усмотреть в них перспективы дальнейшего изучения проблемы.

Примечания

От автора

[1] *Фаворский В. А.* О композиции. — Искусство, 1933, № 1-2, с. 1.

[2] См. об этом, например: *Даниэль С.* К проблемам методики. — Художник, 1977, № 6; *он же.* Навыки композиции. — Там же, 1978, № 5; *он же.* Учебный анализ композиции. — Творчество, 1984, № 3.

[3] Ср.: «Жесточайшей ошибкой механистического искусствознания было понимание сюжета как эмпирического отображения эмпирического мира и игнорирование семантики общественного мышления, скрытой за каждым конкретным и как бы частным сюжетом. И только вскрытие этой семантики могло установить исторические закономерности искусства, вывести искусствознание из леса частных фактов и наблюдений. Теория сюжета есть теория художественного мышления, и история сюжета есть история этого мышления...» (*Иоффе И. И.* Синтетическая история искусств. Введение в историю худ. мышления. Л., 1933, с. X). И еще: «Неудачи эмпирического и механистического определения сюжета, жанра... проистекают из попыток свести их к категориям субъективной психологии вне семантики общественного мышления...» (там же, с. XIII). Образцом глубокого осмысления проблемы жанра в связи с проблемой композиции служит известная работа: *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров. — В его кн.: Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 237—280.

[4] *Иоффе И. И.* Указ. соч., с. XVI.

[5] См.: *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук. — В его кн.: Эстетика словесного творчества, с. 361—373.

[6] См. сборники Комиссии комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры АН СССР (1971—1982).

[7] *Каган М. С.* Системный подход к комплексному изучению искусства. — В кн.: Методологические проблемы современного искусствознания. Л., 1980, вып. 3, с. 45.

[8] Цит.: *Чарагфф Э.* Горячка разума. — Химия и жизнь, 1978, № 5, с. 63—64.

[9] Ср. вывод М. С. Кагана: «Мы приходим, таким образом, к заключению, что многообразие научных подходов к изучению искусства не только оправдано, но необходимо, однако плодотворность его комплексного исследования обусловливается не самой множественностью познавательных углов зрения, но их скоординированностью, согласованностью, взаимной соотнесенностью как выражением теоретически обоснованного «разделения труда» между всеми изучающими искусство науками. А это «разделение труда» детерминируется строением познаваемого ими совместно

объекта, которое может быть выявлено лишь при его целостном рассмотрении...» (указ. соч., с. 51—52). Стало быть, хотя непосредственным предметом искусствоведческого анализа, по определению М. С. Кагана, остается *произведение искусства как объективная предметность художественного творчества* (там же, с. 47), не следует питать иллюзии, будто бы искусствознание может обойтись без *целостного философского охвата* сферы искусства.

[10] «...Слияние всех направлений в одно-единственное было бы смертельно науке (если бы наука была смертной). Чем больше размежевания, тем лучше, но размежевания благожелательного. Без драк на меже. Кооперирование. Наличие пограничных зон (на них обычно возникают новые направления и дисциплины)» (*Бахтин М. М.* Указ. соч., с. 341).

[11] *Алпатов М.* Этюды по истории западноевропейского искусства. Изд. 2-е, доп. М., 1963, с. 391.

Введение. Композиция как категория искусствознания

[1] *Маркс К.* Нищета философии. Ответ на «Философию нищеты» г-на Прудона. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 4, с. 133.

[2] *Волков Н. Н.* Композиция в живописи. М., 1977.

[3] *Алпатов М.* Композиция в живописи. М.—Л., 1940.

[4] *Волков Н. Н.* Указ. соч., с. 20.

[5] Там же, с. 23—27.

[6] Там же, с. 27.

[7] Там же, с. 9.

[8] Там же, с. 27.

[9] См.: Мастера искусства об искусстве. М., 1969, т. 5, ч. 1, с. 54.

[10] Ср. в этой связи категоричное, но глубокое по мысли замечание П. Валери: «Различие между классиком и романтиком довольно просто. Это различие между тем, кто не сведущ в своем ремесле, и тем, кто им овладел. Романтик, овладевший искусством, становится классиком. Вот почему романтизм нашел завершение в Парнасе» (*Валери П.* Об искусстве. М., 1976, с. 155).

[11] См.: Поль Сезанн. Переписка, воспоминания современников. М., 1972, с. 196, 228, 309.

[12] В свое время этот принцип хорошо сформулировал Ян Мукаржовский: «Нужно... постоянно иметь в виду, что воздействиям извне, непрерывно стремящимся вывести развивающийся ряд из тождественности с ним самим, всегда противоборствует внутренняя инерция этого ряда, удерживающая его идентичность; только так можно понять развитие как закономерность» (цит.: *Мукаржовский Я.* Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты. — Труды по знаковым системам. Тарту, 1975, вып. 7, с. 243).

[13] См., например, специальный выпуск сборника «Новое в лингвистике», посвященный проблеме языковых универсалий (Новое в лингвистике. М., 1970, вып. 5).

[14] *Кибрик Е. А.* Объективные законы композиции в изобразительном искусстве. — Вопр. философии, 1966, № 10, с. 108.

[15] *Волков Н. Н.* Указ. соч., с. 36.

[16] Там же, с. 36.

[17] См.: *Шубников А. В., Копцик В. А.* Симметрия в науке и искусстве. М., 1972, с. 306.

[18] О том, насколько широко простираются идеи симметрии, можно судить по знаменитым принстонским лекциям Германа Вейля (*Вейль Г.* Симметрия. М., 1968). См. также сравнительно недавний сборник «Узоры симметрии» (М., 1980; пер. с амер. изд. 1977 г.), где объединены усилия физика, геолога, химика, математика, архитектора, художника, писателя, печатника, музыканта, танцора, ткача, кондитера.

[19] Это понятие, разрабатываемое в настоящее время, еще не стало общепринятым, хотя многие выдающиеся искусствоведы, как отечественные, так и зарубежные, отмечали первостепенную важность связанных с ним проблем. Ср.: «Мы не знаем точно, когда была введена такая организация пространства изображения; исследователи уделяли мало внимания этому фундаментальному сдвигу в изобразительном искусстве, который играет основополагающую роль и для наших современных изобразительных средств, включая фотографию, кино и телевидение» (*Шапиро М.* Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа. — В кн.: Семиотика и искусствометрия. М., 1972, с. 138); «Чувство картины, как своеобразного предмета, было очень развито в эпоху Возрождения. Мастера этой эпохи рассматривали картинную плоскость не как нейтральную и ровную во всех своих частях плоскость. Они хорошо знали, что сама картина, безотносительно к тому, что будет на ней изображено, это как бы поле, заряженное внутренними силами и в этом смысле обладающее своей композицией» (*Алпатов М.* Композиция в живописи, с. 50); «История формата еще не написана; существуют только эпизодические исследования, относящиеся к отдельным эпохам и художникам. Из них с несомненностью вытекает, что выбор формата не имеет случайного характера, что формат обычно обнаруживает глубокую, органическую связь как с содержанием художественного произведения, с его эмоциональным тоном, так и с композицией картины, что в нем одинаково ярко отражаются и индивидуальный темперамент художника и вкус целой эпохи» (*Виппер Б. Р.* Статьи об искусстве. М., 1970, с. 281). Примеры легко умножить.

[20] См.: *Топоров В. Н.* К происхождению некоторых поэтических символов (Палеолитическая эпоха). — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972, с. 86.

[21] *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Структурно-типологический подход к семантической интерпретации произведений изобразительного искусства в диахроническом аспекте. — Труды по знаковым системам. Тарту, 1977, вып. 8, с. 105.

[22] Ср.: *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974 (в особенности — гл. 1); *Волков Н. Н.* Указ. соч., гл. 2 и 3; *он же.* Геометрия и композиция картины. — Искусство, 1975, № 6. — Следует специально подчеркнуть, что «грамматические» функции регулярного поля в более значительной степени, чем иногда кажется, обусловлены его «символической» историей.

[23] Необходимо отметить, что речь идет именно о взаимодействии, поскольку знак отнюдь не является пассивным членом указанного взаимоотношения. Он обладает собственной энергией, которая не уничтожается с его вхождением в поле, но подвергается известным системным ограничениям. Развивая мысль о реальности перцептивных сил, таящихся в поле изображения, Р. Арнхейм остроумно заметил, что любая линия, нарисованная на листе бумаги, подобна камню, брошенному в пруд (указ. соч., с. 28). Если представить себе, что в пруд брошено некоторое множество камней и при этом рассчитаны вес и место падения каждого, то картина, возникшая на поверхности воды, составит некоторую (конечно, далеко не полную) аналогию тому, что происходит при взаимодействии поля и входящих в него знаков.

[24] Ср. у Б. Р. Виппера: «Если архитектура создает пространство, а скульптура — тела, то живопись соединяет тела с пространством...» (указ. соч., с. 258). Более детально проблема регулярного поля изображения рассмотрена в специальных статьях: *Даниэль А. М., Даниэль С. М.* Регулярное поле изображения как объект семиотического анализа. — В кн.: Теоретические проблемы дизайна. Методологические аспекты социологических и историко-культурных исследований. М., 1979; *они же.* Войти... в картину. — Творчество, 1980, № 5; *они же.* Коммуникативная среда живописного произведения. — В кн.: Семиотика и проблемы коммуникации. Ереван, 1982.

[25] См.: *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977, с. 153. — Комментируя эту аналогию, Фуко замечает: «Так что функция глагола отождествляется со способом существования языка, проникая в него повсюду: говорить — значит одновременно представлять посредством знаков и давать знакам синтетическую форму, управляемую глаголом» (там же).

[26] Матисс. Сборник статей о творчестве. М., 1958, с. 79.

[27] *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века. М., 1970, с. 31.

[28] «...Внутри композиции, — отмечает Арнхейм, — часто существуют наклонно расположенные образования более мелких масштабов, которые действуют как местные системы отсчета» (указ. соч., с. 96). Важно подчеркнуть, что и здесь принцип прямого угла сохраняет, как правило, свое значение. Примеров тому — великое множество. Хорошим примером может послужить анализ «Охотников на снегу» Брейгеля, осуществленный Т. А. Пасто (*Пасто Т. А.* Заметки о пространственном опыте в искусстве. — В кн.: Семиотика и искусствометрия. М., 1972).

[29] См.: *Шубников А. В., Копцик В. А.* Указ. соч., с. 306.

[30] *Волков Н. Н.* Композиция в живописи, с. 65.

[31] Важно подчеркнуть, что формирование перспективы как системы самым тесным образом связано с феноменом регулярного поля изображения; на это обстоятельство еще не обращали должного внимания. Вообще же проблеме перспективы посвящено множество работ. Назовем следующие: *Бакушинский А. В.* Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства. — Искусство, 1923, № 1; *Флоренский П. А.* Обратная перспектива. — Труды по знаковым системам. Тарту, 1967, вып. 3; *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). М., 1970; *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. М., 1980; *Мочалов Л. В.* Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. М., 1983; *Wedepohl Th.* Ästhetik der Perspektive. Betrachtungen über Wirkung, Stimmung und Schönheit der malerischen Perspektive. Berlin, 1919; *Panofsky E.* Die Perspektive als symbolische Form. — Vorträge der Bibliothek Warburg. 1924—1925. Berlin — Leipzig, 1927; *Francastel P.* Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme. Lyon, 1951.

[32] Такова, например, алгебраическая модель синтаксиса цветов, предложенная Ю. К. Лекомцевым (*Лекомцев Ю. К.* Об алгебраическом подходе к синтаксису цветов в живописи. — Труды по знаковым системам, вып. 7, с. 193—205).

[33] В этой связи становится понятной мысль Ю. Н. Тынянова: «Искусство, как и язык, стремится к абстрактизации своих средств» (*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 326).

[34] Одна из ветвей такого анализа восходит к исследованию пропорций. См., например: *Гика М.* Эстетика пропорций в природе и искусстве. М., 1936; *Мессель Э.* Пропорции в античности и в средние века. М., 1936; *Хэмбидж Д.* Динамическая симметрия в архитектуре. М., 1936; *Шевелев И. Ш.* Логика архитектурной гармонии. М., 1973; *Петрович Д.* Тооретики пропорций. М., 1979.

[35] *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения, с. 120.

[36] Ср. упрек М. М. Бахтина в адрес современного литературоведения: «Обычно определяют имманентного произведению слушателя как всепонимающего, идеального слушате-

ля; именно такой постулируется в произведении... Это абстрактное идеальное образование. Ему противостоит такой же абстрактный идеальный автор» (*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества, с. 367—368).

Глава I
От средних веков к Новому времени: понятие композиции

[1] *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 209—211.

[2] См. об этом: *Даниэль С. М.* От Средних веков к Новому времени: медиативная функция изображения.— В кн.: Культура и искусство западноевропейского средневековья. Материалы научной конференции (1980). М., 1981.

[3] Ср. анализ этих признаков в связи с понятием «диатаксиса» в работах Ю. А. Олсуфьева (*Олсуфьев Ю. А.* Три доклада по изучению памятников искусства б. Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1927; особенно: *он же.* Параллельность и концентричность в древней иконе как признаки диатаксической организованности. Сергиев, 1927).

[4] *Олсуфьев Ю. А.* Три доклада, с. 7.

[5] Ср. у П. А. Флоренского о линиях «разделки» в иконописи: «Эти линии — схема воспостроения в сознании созерцаемого предмета, а если искать физические основы этих линий, то это силовые линии, линии натяжений, т. е., иными словами, не складки, образующиеся от натяжения, е щ е не складки, но складки лишь в возможности, в потенции, — то линии, по которым легли бы складки, если бы стали складываться вообще» (*Флоренский П. А.* Обратная перспектива. — Труды по знаковым системам, вып. 3, с. 383—384).

[6] В этой связи очень показателен анализ «гротескного тела» у М. М. Бахтина: нарушение границ между миром и телом, его незавершенность, текучесть, акцентирование его производительной силы, его материальной потенции и т. п. (*Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, гл. 5, 6). См. также: *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972, разд. «Макрокосм и микрокосм».

[7] См., например: *Успенский Б. А.* О семиотике иконы. — Труды по знаковым системам, 1971, вып. 5, с. 179 и след.

[8] *Данилова И.* От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975, с. 22.

[9] *Гюго В.* Собор Парижской богоматери. — Собр. соч. в 15-ти т. М., 1953, т. 2, с. 189.

[10] *Виппер Б. Р.* Статьи об искусстве, с. 286. О предыстории «обыкновенной» рамы см.: *Ehlich W.* Bilderrahmen von der Antike bis zur Romanik. Dresden, 1979.

[11] Ср.: *Данилова И.* Указ. соч., разд. «О роли иконографических и композиционных формул» (с. 9—21).

[12] Ср. выше о регулярном поле изображения. Ср. также: *Топоров В. Н.* К происхождению некоторых поэтических символов, с. 96—98.

[13] Рама имеет два «лица» и в этом смысле продолжает линию одного из своих прародителей (ср. лат. *janua* — дверь и *Janus* — бог солнечного круговращения, входов и проходов, дверей и ворот, начинаний и завершений, года и времени, двумя своими лицами, старым и молодым, обращенный одновременно в прошлое и в настоящее). Таким образом, рама выступает одновременно как компонент изображения и как вещь — как то, что делает вещью само изображение. Об этом очень просто и ясно сказал В. А. Фаворский: «...Художественному произведению всегда свойственно как бы двойственное существование: с одной стороны, внешне, как вещи, и, с другой стороны, внутренне, как сложного содержания, как события, как цельного замкнутого мира. И если художник как бы в первую очередь заинтересован во внутренней организации своего произведения, то не менее важным и необходимым для него является оформление произведения как вещи и связь или переход от произведения как вещи к произведению как внутреннему миру. Как оформляется наружу рамой картина и становится вещью нашего интерьера, так оформляется пьедесталом памятник и становится деталью города, его пространства» (цит.: Книга о Владимире Фаворском. М., 1967, с. 260).

Здесь особенно важно подчеркнуть, что феномен овеществления изобразительных границ приобретает регулярный характер именно в эпоху Ренессанса, когда складывается система станковой композиции.

[14] Ср.: *Данилова И.* Указ. соч., с. 47—49.— Исключительно интересными в этой связи представляются материалы «Виппоровских чтений» 1978 г. (Москва), приуроченных к выставке «Театральное пространство во Флоренции XV—XVII веков» (см.: Театральное пространство. Материалы науч. конференции. М., 1979).

[15] *Данилова И.* Указ. соч., с. 24. — См. здесь же: «Слово „композиция" в применении к живописи появляется впервые в трактате Альберти. Считается, что он заимствовал его из классической филологии. М. Баксандал замечает, что Альберти взял не только термин, но и самый принцип рассмотрения материала. Для гуманистов, пишет автор, „композиция — это метод построения сентенции с иерархией четырех уровней: слово — дикция — фраза — сентенция". В соответствии с этим у Альберти: поверхность — член — тело — картина» (там же, с. 97).

[16] *Данилова И.* Указ. соч., с. 49.

[17] *Эфрос А.* Леонардо — художник.— В кн.: Леопардо да Винчи. Избр. произв. М.—Л., 1935, т. 2, с. 36—37.

[18] Цит.: Мастера искусства об искусстве. М., 1967, т. 3, с. 279.

[19] *Фуко М.* Указ. соч., с. 60.

[20] Ср., например, развернутое обоснование языковой сущности иконы у Б. А. Успенского (указ. соч., с. 181—184).

[21] *Гуревич А. Я.* Указ. соч., с. 13—14.

[22] *Маркс К.* Экономические рукописи 1857—1858 годов. Введение. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 46, ч. 1, с. 28.

[23] Насколько изменяется со временем содержание этого процесса, можно судить по реакции нашего старшего современника: «С разбитой головой, с трясущимися ногами выхожу я из этого храма благороднейших наслаждений [т. е. музея. — *С. Д.*]... Живопись и Скульптура, говорит мне демон объяснения, — это брошенные дети. У них умерла мать — мать их, Архитектура» (*Валери П.* Об искусстве, с. 264). Ср. также: *Флоренский П.* Храмовое действо как синтез искусств. — Маковец, 1922, № 1.

[24] Ср. определение композиции в ранней работе М. М. Бахтина: «Структуру произведения, понятую телеологически, как осуществляющую эстетический объект, мы будем называть композицией произведения (*Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975, с. 17—18).

[25] *Волков Н. Н.* Композиция в живописи, с. 11.

Глава II
Идея Синтеза

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 10, с. 431.

[2] *Алпатов М.* Этюды по истории западноевропейского искусства, с. 158.

[3] *Ротенберг Е. И.* Западноевропейское искусство XVII века. М., 1971, с. 10.

[4] Там же, с. 10.

[5] См.: Н. Пуссен — А. Боссу, 1653 г. — В кн.: Письма Пуссена. М.—Л., 1939, с. 179.

[6] *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.—Л., 1930, с. 18.

[7] Ср.: *Ротенберг Е. И.* Указ. соч., с. 53—54.

[8] *Вельфлин Г.* Указ. соч., с. 19.

[9] Цит.: Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 278. — В недавней работе Ю. К. Золотова «К вопросу об эстетических воззрениях Пуссена» убедительно показано, что цитированный фрагмент восходит к сочинению Л. Кастельветро «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная» (Искусство, 1981, № 11, с. 59—60).

[10] Блестящий анализ этого фрагмента см.: *Зубов В. П.* Леонардо да Винчи. М.—Л., 1961, с. 98—100. Ср. в данной связи: *Баткин Л. М.* Зрелище мира у Джаноццо Манетти. (К анализу ренессансного понятия «varietas»). — В кн.: Театральное пространство, с. 114—143.

[11] Ср. интересную статью Я. Бялостоцкого: *Białostocki J.* Idea Leonarda urzeczywistniona przez Poussina. — In: Białostocki J. Pięć wieków myśli o sztuce. Warszawa, 1976, s. 82—89 (впервые опубл.: La Revue des Arts, 1954, [vol.] 4, N 3.— Автор анализирует ряд противоречивых фактов, связанных с вопросом об отношении Пуссена к «Trattato della Pittura» Леонардо. Математическая направленность теории Леонардо сродни картезианскому духу французского классика; в то же время многословие и описательность «Trattato», порожденные характерным для Ренессанса эмпиризмом, отталкивают Пуссена. Однако в своей творческой практике Пуссен не чуждается конкретных указаний Леонардо, что вполне убедительно показано польским ученым на примере сопоставления отрывка «Trattato» и композиции пуссеновского пейзажа с Пирамом и Фисбой (Франкфурт-на-Майне).

[12] См.: *Кун Т.* Структура научных революций. Изд. 2-е. М., 1977; *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. — В отечественной науке понятие «парадигмы» чрезвычайно плодотворно разработано И. А. Черновым (*Чернов И. А.* Из лекций по теоретическому литературоведению. Барокко: литература / литературоведение. Тарту, 1976, [вып.] 1). Необходимо специально отметить исключительную методологическую ценность последней работы для изучения культуры и искусства барокко; в дальнейшем ссылки на нее даются сокращенно: *Чернов И. А.* Барокко.

[13] *Фуко М.* Слова и вещи, с. 76—77. Ср. у Л. М. Баткина о Джаноццо Манетти: «Ренессансный гуманист вознамерился передать завершенность Всего через заведомую незавершенность перечня. Через совокупность отдельных и особых вещей, тяготеющих к бесконечности посредством прибавления к ним еще и этого, и другого, и вон того, иначе говоря, через всяческое усиление отдельности и особости — была предпринята попытка утвердить некое всеобщее, совпадающее с varietas, т. е. всеобщее, подмененное просто Всем» (указ. соч., с. 133).

[14] *Лейбниц Г.-В.* Новые опыты о человеческом разуме. М.—Л., 1936, с. 398. — См. также: *Майоров Г. Г.* Теоретическая философия Готфрида В. Лейбница. [М.], 1973, гл. 4. (Здесь же — весьма обстоятельный обзор состояния западноевропейской науки в XVII в., которым мы отчасти воспользовались).

[15] *Майоров Г. Г.* Указ. соч., с. 12.

[16] *Ротенберг Е. И.* Указ. соч., с. 28 (далее — интересный анализ вопроса). — См. также: *Якимович А. К.* Художественная жизнь Рима 20-х годов XVII века. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. М., 1974; *Ларионова Э. И.* Зандрарт в Риме. — Панорама искусств. М., 1980, вып. 3.

[17] *Лазарев В. Н.* Старые европейские мастера. М., 1974, с. 23. Специально о проблеме художественных академий см.: *Pevsner N.* Academies of Art. Past and present. Cambridge, 1940; ср. также: *Maylender M.* Storia delle accademie d'Italia. Bologna, 1926—1930, vol. 1—5.

[18] Цит.: Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 25.

[19] Ср.: «Что же касается так называемого сонета Агостино Карраччи, то есть все осно-

вания думать, что это фальшивка, сфабрикованная самим Мальвазиа [историограф болонской школы. — *С. Д.*], в своем рвении болонского патриота часто пренебрегавшего достоверностью фактов: использовав формулировку теоретика маньеризма Ломаццо, он выдумал сонет и приписал его Агостино» (*Bunnep Б. Р.* Проблема реализма в итальянской живописи XVII—XVIII веков. М., 1966, с. 17).

[20] По отношению к болонской школе эта в высшей степени полезная работа проделана Д. Мэхоном, Ч. Ньюди и др. См.: *Mahon D.* Studies in Seicento art and theory. London, 1947, part 4; *Id.* Mostra dei Carracci. Disegni. Catalogo critico. Bologna, 1956, etc.; Mostra dei Carracci. Catalogo critico. Saggio introduttivo di Cesare Gnudi. Bologna, 1958. См. также: *Свидерская М. И.* Творчество Аннибале Карраччи как историко-художественная проблема. — В кн.: Искусство Запада. М., 1971, с. 103—134; здесь дан серьезный анализ концепций Ньюди, Мэхона и других исследователей болонской школы.

[21] См.: *Bellori G. P.* Le vite de'pittori, scultori ed architetti moderni. Roma, 1672; *Félibien A.* Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. Paris, 1685—1688 (изд.: Trévoux. Paris, 1725); *Mancini G.* Considerazione sulla Pittura. Ок. 1626 (изд.: Marucchi, Salerno. Roma, 1956—1957); *Sandrart J. von.* Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste. Nürnberg, 1675—1679 (изд.: Pelzer. München, 1925); *Chantelou P. F. de.* Journal du voyage du cavalier Bernin en France. 1665 (изд.: Lalande. Paris, 1885).

Из новых источников см.: *Sterling Ch.* Biographie, Catalogue, Exposition Nicolas Poussin. Musée du Louvre. Paris. 1960. Полное изд. писем Пуссена: Correspondance de Nicolas Poussin. Par Ch. Jouanny. Paris, 1911; см.: *Poussin N.* Lettres et propos sur l'art. Paris, 1964.

[22] «Битва израильтян с амалекитянами» (ок. 1625; Ленинград, Эрмитаж) и парная картина «Победа Иисуса Навина над аморейми» (ок. 1625; Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина).

[23] Цит.: *Вольская В. Н.* Пуссен. М., 1946, с. 27.

[24] О Марино см., например: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Романские литературы. Статьи и исследования. М., 1975, с. 244—265; *Mirollo J. V.* The Poet of the Marvelous. Giambattista Marino. New York — London, 1963.

[25] См.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч., с. 247—248.

[26] Ср.: *Вольская В. Н.* Указ. соч., с. 27.

[27] См. об этом: *Costello J.* The formation of Poussin's classicism in his drawings for G. B. Marino: Ovid's "Metamorphoses". — Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1955, [vol.] 18.

[28] Ср.: *Friedlaender W.* Nicolas Poussin. A new approach. New York, 1967, p. 17.

[29] Данный материал хорошо систематизирован в каталоге пуссеновских рисунков, изданном В. Фридлендером и Э. Блантом: *Friedlaender W., Blunt A.* The drawings of Nicolas Poussin. Catalogue raisonné. London, 1939—1974, vol. 1—5; существенные дополнения содержит эрмитажный каталог: Рисунки Пуссена в собрании Эрмитажа. Л., 1971; о пуссеновских копиях рельефов античных саркофагов и «Альдобрандинской свадьбы» см., например: *Picard Ch.* Poussin et les sarcophages latin de Rome. — Actes du colloque Nicolas Poussin. Paris, 1960, vol. 1, p. 117—122, fig. 85—91; см. также копию «Спящей Ариадны» (Париж, Лувр): *Blunt A.* Nicolas Poussin. New York, 1967. vol. 1, p. 32, fig. 26, 27, и т. д.

[30] Цит.: *Вольская В. Н.* Указ. соч., с. 37.

[31] Там же, с. 38.

[32] Там же, с. 40. — Сравнительно недавно в печати появилась статья Ю. К. Золотова с характерным заглавием «О художественной системе Пуссена» (Искусство, 1979, № 1, с. 47—54). Автор, в частности, пишет: «Сочинения о Пуссене обычно перегружены длинными перечнями влияний, которые он испытал в первые годы пребывания в Италии: венецианских, римских, болонских и еще множества других. В действительности он создал принципиально новую и независимую живописную систему, которая оказала мощное воздействие на развитие европейского искусства» (с. 51). Пафос этой мысли близок нам, но хотелось бы еще раз подчеркнуть, что система Пуссена не сразу *стала* «принципиально новой и независимой», а *становилась* таковой; соответственно, влияния никоим образом не противоречат новизне системы.

[33] См. об этом: *Friedlaender W.* Nicolas Poussin, p. 32.

[34] Необходимо учесть, что это разнообразие сюжетов в искусстве классицизма охвачено рамками единого жанра так называемой исторической картины.

[35] Ср., например, характеристику Тассо, данную Голенищевым-Кутузовым: «Тассо часто недостает чувства меры, его чудеса и превращения противны духу классицизма, а неумеренное прославление героического и неведомого превратится у поэтов барокко в культ удивительного и неожиданного» (*Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч., с. 153).

[36] См. об этом, например: *Вольская В. Н.* Указ. соч., с. 41; *Blunt A.* Nicolas Poussin, vol. 1, p. 21—23.

[37] Ср.: «Марино... считал себя достойным соперником Тассо. Так же думал и Лопе де Вега, писавший, что «Джамбаттиста Марино — солнце для Тассо, так что Тассо для него является зарей» (*Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч., с. 248).

[38] См.: *Blunt A.* Op. cit., vol. 1, p. 148—150, 361, 366. — Ср. уточняющие замечания Ю. К. Золотова («К вопросу об эстетических воззрениях Пуссена»).

[39] Описание картин данного «цикла» см., например: *Blunt A.* Op. cit., vol. 1, p. 148; *Friedlaender W.* Nicolas Poussin, p. 49—51; рисунки, связанные с «тассовским циклом», прокомментированы: *Friedlaender W., Blunt A.* The drawings of Nicolas Poussin, vol. 2, p. 21—

23. Относительно хронологии «тассовского цикла» существуют самые различные мнения; датировки отдельных картин колеблются в очень широких пределах — от доримского периода (*Hourticq L.* La jeunesse de Poussin. Paris, 1937) до второй половины 1630-х гг. (*Friedlaender W.* Nicolas Poussin). Подобные «крайние» варианты неприемлемы, с нашей точки зрения, в отношении ленинградской и московской картин, датировки которых мы склонны сдвигать к рубежу 20—30-х гг., что вполне соответствует отечественной традиции. Необходимо добавить, что определение «цикл» применительно к названной группе произведений является достаточно условным.

В новейших публикациях Дорис Вильд произведен радикальный пересмотр пуссеновского *œuvre*'а, в результате чего почти весь «тассовский цикл» оказался за его пределами (см.: *Wild D.* Nicolas Poussin. Zürich, 1980, Bd 1—2). Так, эрмитажный вариант «Танкреда и Эрминии», по мнению Д. Вильд, принадлежит одному из последователей Пуссена (ibid., Bd 1, S. 57; Bd 2, S. 55), а целый ряд других картин — в том числе оба варианта «Ринальдо и Армиды» (московский и лондонский). «Снятие с креста» из Эрмитажа, дрезденское «Спасение Моисея» и т. д. — приписан кисти Шарля Меллена (ibid., Bd 2, S. 199—236). Подобная позиция не может не вызвать сомнения и нуждается в самой тщательной проверке. В настоящее время трудно принять точку зрения Д. Вильд, и предлагаемый анализ творчества Пуссена служит тому свидетельством.

[40] *Lee R. W.* Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting. — The Art Bulletin, 1940, Dec., p. 242.

[41] Ср.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч., с. 152—153.

[42] *Буало Н.* Поэтическое искусство. Пер. с фр. Э. Л. Линецкой. М., 1957, с. 85—86.

[43] *Тассо Т.* Освобожденный Иерусалим, песнь 14. — Мы воспользовались изд.: Освобожденный Ерусалим. Поэма Торквата Тасса. Пер. О. Головнина. М., 1912, т. 2, с. 70—89.

[44] Ср.: *Хэмбидж Д.* Динамическая симметрия в архитектуре. М., 1936, с. 81.

[45] *Тарабукин Н.* Смысловое значение диагональных композиций в живописи. — Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, вып. 6, с. 473.

[46] Там же.

[47] *Lee R. W.* Op. cit., p. 243—244.

[48] Вариант «Танкреда и Эрминии» находится также в Институте изящных искусств при Бирмингамском университете.

[49] *Тассо Т.* Указ. соч., песнь 19 (т. 2, с. 177—209).

[50] Ср. наблюдение М. В. Алпатова: «Во всех этих случаях представлена сходная ситуация...» (*Алпатов М. В.* Этюды по всеобщей истории искусств. М., 1979, с. 85—86).

[51] *Тассо Т.* Указ. соч., т. 2, с. 86.

[52] Не вдаваясь пока в подробное обсуждение «проблемы зрителя», отметим то очевидное обстоятельство, что Пуссен ориентировался на зрителя, обладающего некоторым предварительным знанием, без которого более или менее адекватное восприятие искусства, подобного пуссеновскому, было бы принципиально невозможным.

[53] Цит.: Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 279.

[54] *Friedlaender W.* Nicolas Poussin, p. 102—103, fig. 89, pl. 5. — При этом исследователь осторожно замечает, что мы не можем с уверенностью сказать, какая из картин послужила моделью для другой.

[55] См.: *Friedlaender W.* Nicolas Poussin, p. 18—19, fig. 6—7.

[56] Речь идет о пуссеновской «теории модусов», подробное рассмотрение которой следует ниже.

[57] *Бенуа А. Н.* История живописи всех времен и народов. Спб., б. г., вып. 18, с. 166—168.

[58] Ср.: *Voss H.* Die Malerei des Barock in Rom. Berlin, 1924; *Pevsner N.* Die Barockmalerei in den romanischen Ländern. Potsdam, 1928.

[59] «В лице Караваджо, — подчеркивает Б. Р. Виппер, — в Европе возник новый тип художника — богемы, художника авантюристического склада, не состоящего на службе, не принадлежащего ни к цеху, ни к определенной школе и предоставленного целиком собственному таланту и своему умению пробивать себе дорогу. Но Караваджо знаменует собой и еще одно новое, важное явление в истории европейского искусства — разделение искусства на два противоположных направления, два враждебных лагеря — официальный и оппозиционный. Для одних Караваджо — обновитель живописи, провозвестник правды в искусстве, для других — «разрушитель искусства», «*uomo bestiale*» (злодей)» (*Виппер Б. Р.* Проблема реализма, с. 34).

[60] Ср.: *Huizinga J.* Homo Ludens. A study of the play element in culture. London, 1970.

[61] *Ротенберг Е. И.* Вопросы художественной тематики в живописи XVII века. — В кн.: Античность. Средние века. Новое время. Проблемы искусства. М., 1977, с. 79—80.

[62] Это хорошо показано в статье: *Свидерская М. И.* Становление нового художественного видения в итальянской живописи на рубеже XVI—XVII веков и творчество молодого Караваджо. — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 404—409.

[63] *Ротенберг Е. И.* Указ. соч., с. 84.

[64] П.-П. Рубенс — У. Трамбаллу, 13 сент. 1621 г. — В кн.: Петер Пауль Рубенс. Письма. Документы. Суждения современников. М., 1977, с. 118.

Глава III
Идея Порядка

[1] *Бэкон Ф.* О достоинстве и приумножении наук. Кн. 4, гл. 1. — Соч. в 2-х т. М., 1977, т. 1, с. 239.

[2] *Декарт Р.* Рассуждение о методе с приложениями: Диоптрика, Метеоры, Геометрия. М., 1953, с. 10.

[3] Там же, с. 22—23.

[4] См.: *Рассел Б.* История западной философии. М., 1959, с. 591.

[5] *Спиноза Б.* Избр. произв. в 2-х т. М., 1957, т. 1, с. 407.

[6] См.: *Майоров Г. Г.* Теоретическая философия Готфрида В. Лейбница, с. 239.

[7] Там же, с. 246.

[8] *Фуко М.* Слова и вещи, с. 107.

[9] Там же, с. 113—114.

[10] Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 48—49.

[11] Ср. у В. Н. Лазарева: «Всякая красота подчиняется определенной норме. Где же следует ее искать? Ответ гласит: в античном искусстве. Оно целиком содержит в себе все законы красоты, оно дает уже переработанную природу — природу, подвергнутую процессу идеализации... На один уровень с античным искусством ставится лишь Рафаэль, чье творчество рассматривается как *«règle de beauté»* («канон красоты») (Фелибьен), которому следует всячески подражать» (*Лазарев В. Н.* Старые европейские мастера, с. 21).

[12] Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 51.

[13] Там же, с. 52.

[14] Н. Пуссен — П. Шантелу, 7 апр. 1642 г.— В кн.: Письма Пуссена, с. 48. — Характерно вынесение этой фразы в заголовок статьи: *Roli R.* „Mon naturel me contraint à chercher et aimer les choses bien ordonnées..."— Poussin. „Grands peintres", 50. Paris, 1967.

[15] Письма Пуссена, с. 41.

[16] Н. Пуссен — П. Шантелу, 24 нояб. 1647 г. — В кн.: Письма Пуссена (пер. Д. Г. Аркиной). с. 148—152; см. также: Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 269—271 (пер. В. Н. Вольской).

[17] Впрочем, нельзя исключать возможность иной интерпретации пуссеновского письма, о чем свидетельствует, в частности, полемика, развернувшаяся вокруг этого источника (см.: *Mahon D.* Poussin's theoretical principles and his patrons. — The Burlington Magazine, 1967, Oct., p. 591—593). — На наш взгляд, углубление спора о том, излагал ли Пуссен свои действительные принципы или желал просто успокоить капризного патрона, носило бы несколько казуистический характер — одно не противоречит другому.

[18] Подробное изложение проблемы см.: *Лосев А. Ф.* Античная музыкальная эстетика. — В кн.: Античная музыкальная эстетика. М., 1960, с. 70—85; см. также: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974. с. 130—132.

[19] См. об этом: *Blunt A.* Nicolas Poussin, vol. 1, p. 225—227; *Friedlaender W.* Nicolas Poussin, p. 35; см. также: *Шестаков В. П.* Гармония как эстетическая категория. М., 1973, с. 112—117, 136.

[20] Цит.: *Шестаков В. П.* Указ. соч., с. 113.

[21] Там же, с. 114—115.

[22] Там же, с. 116—117.

[23] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 2, с. 142—143.

[24] Ср., например: *Гликман А. С.* Никола Пуссен. Л.—М., 1964, с. 73.

[25] См. статью Б. Р. Виппера «Западноевропейское искусство первой трети XVII века» в его кн. «Статьи об искусстве». Исследователь стремится практически доказать тезис об удивительном композиционном разнообразии живописи Пуссена, развернутом в тесных, казалось бы, рамках рационалистической системы. Не случайно именно Виппер принадлежит замечательно точное определение искусства Пуссена как *«поэтического рационализма»* (указ. соч., с. 480).

[26] Положение усугубляется еще и тем, что у самих древних не существовало однозначной интерпретации «модусов». Так, Платон (на которого ссылается и сам Пуссен) дает трактовку фригийского модуса, находящуюся в вопиющем противоречии с принятой у большинства античных авторов (см.: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Высокая классика, с. 132), равно как и с той, которую находим у Пуссена.

[27] Н. Пуссен — П. Шантелу, 24 марта 1647 г. — В кн.: Письма Пуссена, с. 140.

[28] *Badt K.* Die Kunst des Nicolas Poussin. Köln, 1969, Bd. 1—2. См. гл. «Von der Zeichnung zum Bilde», разд. «Unmalerische» Malerei. Die alle Erscheinungen durchdringende Doppelheit von Rhythmus und Metrum als Träger des Seienden» (Bd 1, S. 274—275). — Из отечественных пуссеноведов эту проблему более или менее серьезно затронула лишь В. Н. Вольская (указ. соч., гл. «Творческий метод»), не придав, впрочем, своим рассуждениям строго теоретического характера.

[29] В историческом пределе эту зависимость можно было бы возвести к «триединой хорее» древних греков (см.: *Татаркевич В.* Античная эстетика. М., 1977, с. 13—14).

[30] См., например: *Жирмунский В.* Теория стиха. Л., 1975, с. 11—16; *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 46—59, и др. — Чрезвычайно показательна плодотворная постановка данной проблемы на материале искусства книги, т. е. там, где искусство слова теснейшим образом связано с искусством изображения. Среди новейших исследований, посвященных этой проблематике, особенно значительны работы В. Н. Ляхова, развивающие теоретическую традицию В. А. Фаворского (*Ляхов В. Н.* Искусство книги. М., 1978, особенно раздел «Композиция — средство организации целостности книги»).

[31] Ср. предложенное В. М. Жирмунским определение стихотворного ритма как «результата взаимодействия метрического задания с естественными свойствами речевого материала» (указ. соч., с. 15). Сходную по существу мысль развивает Н. Н. Волков (*Волков Н. Н.* Геометрия и композиция картины.— Искусство, 1975, № 6).

[32] См.: *Вольская В. Н.* Указ. соч., с. 87.

[33] Подробный комментарий см.: *Friedlaender W.* Nicolas Poussin, p. 126. Мы пользовались изд.: Публий Овидий Назон. Метаморфозы. Пер. с лат. С. В. Шервинского. Л., 1937.

[34] *Friedlaender W.* Nicolas Poussin, p. 126.

[35] Известно, насколько существенную роль играло формирование смысловой концепции в творческом процессе Пуссена. В одном из писем он говорит: «Я нашел идею произведения, я хочу сказать — концепцию идеи, и работа разума выполнена» (Н. Пуссен — П. Шантелу, 22 дек. 1647 г. — Письма Пуссена, с. 152). «Концепция идеи» — это значит, что найден способ представления, способ репрезентации смыслового единства.

[36] См.: *Хогарт В.* Анализ красоты. Л.—М., 1958, с. 41. — Ср. также теоретическую интерпретацию S-образной, предложенную сравнительно недавно Л. Ф. Жегиным (*Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения, ч. 2, гл. 1).

[37] *Бенуа А. Н.* История живописи, вып. 19, с. 171.

[38] См.: *Friedlaender W.* Op. cit., p. 142—145, fig. 106, 108.

[39] *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств. М.—Л., 1949, т. 2, с. 234.

[40] О поверхностном характере этой полемики можно судить, например, по следующим строчкам одного из памфлетов, направленных против Пуссена:

Он древним следовал как честный копиист,
Но выдумки лишен и скверный колорист.

[Пер. наш. — *С. Д.*; оригинал см.: *Бенуа А. Н.* Указ. соч., с. 175; здесь же — критический комментарий автора].

[41] *Лазарев В. Н.* Старые европейские мастера, с. 24.

[42] *Бенуа А. Н.* Указ. соч., вып. 19, с. 183.

[43] *Лазарев В. Н.* Указ. соч., с. 14.

[44] Там же.

[45] См. литературу, указанную нами на с. 173 настоящего издания (примеч. 17 и 18).

[46] Все датировки произведений Рубенса, хранящихся в Эрмитаже, даны по: *Варшавская М.* Картины Рубенса в Эрмитаже. Л., 1975 (далее: *Варшавская М.* Каталог).

[47] Оптический центр картины, по наблюдению Н. Н. Волкова, расположен выше геометрического (*Волков Н. Н.* Композиция в живописи, с. 257), что справедливо и для данного частного случая.

[48] Интересно, что в эскизе картины (Кембридж, Музей Фитцуильям; см.: *Варшавская М.* Каталог, с. 118) рука Кибелы покоится на плече Нептуна, благодаря чему изображение уплощается.

[49] Фигура Адониса в нескольких вариантах композиции «Венера и Адонис» восходит к античной скульптуре Лаокоона (см.: *Варшавская М.* Каталог, с. 82); к античным прототипам восходят путти в «Статуе Цереры» (один из таковых — известная эллинистическая группа «Мальчик с гусем»; см.: *Варшавская М.* Каталог, с. 88); в «Охоте на львов» использована античная группа «Лев, напавший на коня» (см.: *Варшавская М.* Каталог, с. 132), и т. д. Мы назвали известные примеры, но и в самое последнее время исследователи обнаруживают все новые и новые античные «цитаты» Рубенса. В одной из новейших публикаций И. В. Линник доказывает близость фигуры Христа («Христос в терновом венце», Эрмитаж) к прославленному «Кентавру» из Галереи Боргезе в Риме; в этой же статье устанавливается связь между известным бюстом императора Вителлия и рубенсовским «Вакхом» (см.: *Линник И. В.* К истории создания двух картин Рубенса из собрания Эрмитажа. — В кн.: Западноевропейское искусство XVII века. Публикации и исследования. Л., 1981, с. 30—37).

[50] *Junius Franciscus.* De pictura veterum. Amsterdam, 1637. Текст письма цит.: Петер Пауль Рубенс. Письма, с. 284—285.

[51] См.: *Бринкман А. Э.* Пластика и пространство как основные формы художественного выражения. М., 1935, с. 45—46.

[52] Цит.: Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 15.

[53] *Markwardt B.* Das Verhältnis von formulierter und werkimmanenter Poetik. — In: Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961, s. 734—744. — См. также: *Чернов И. А.* Барокко, с. 40—45, где автор, в частности, пишет: «...Многочисленные барочные поэтики не содержат эксплицированного выражения нормативности, более того, они часто дают такое представление поэтического материала, которое не формулируется в виде правил, поскольку сама система ориентирована на нарушение правил, на их невыполнение. (Показательно в этом смысле высказывание видного итальянского практика и теоретика барокко Бернини: «Кто не нарушает правила, тот не превосходит его никогда»)» (с. 43).

[54] *Виппер Б. Р.* Проблема реализма..., с. 36.

[55] *Свидерская М. И.* Становление нового художественного видения, с. 423. — Ср.: *Friedlaender W.* Caravaggio studies. Princeton, 1955; *Longhi R.* Il Caravaggio. Milano, 1952.

[56] По свидетельствам современников, Караваджо ставил модель в полутемной мастерской, освещая ее через маленькое окошко в верхней части стены; нередко это окошко имело форму круга — так называемый «бычий глаз». Ср. у Антонио Паломино: «...Микеланджело Караваджо, который, почувствовав себя новатором в своих методах, отдал все, что приобрел, художникам, писавшим фрески, а сам, побуждаемый своим гением, принялся рисовать с природы. Он запирался в подвале или погребе, освещенном «бычьим глазом», чтобы фигурам, которые он рисовал, придать большую объемность» (цит.: Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 147, 159).

[57] *Виппер Б. Р.* Указ. соч., с. 43.

[58] И все же некоторые ученые, склонные искать в искусстве Караваджо предпосылки

всех прогрессивных явлений в европейской живописи Нового времени, не избежали такой переоценки (см. об этом: *Виппер Б. Р.* Указ. соч., с. 55). Ср. негативно-ироническую позицию А. Н. Бенуа, отметившего, что Караваджо «понял тонкое учение Леонардо о светотени простейшим образом», однако его успех на фоне эклектического искусства современников «убедил самого изобретателя в том, что с него только и начинается настоящая живопись — истинное соперничество с природой» (*Бенуа А.* Путеводитель по картинной галерее Эрмитажа. Спб., 1910, с. 92).

[59] *Жирмунский В. М.* О поэзии классической и романтической. — В его кн.: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 134—135.

[60] См. об этом: *Чернов И. А.* Барокко, с. 123—135.

[61] Выражение А. С. Пушкина (*Пушкин А. С.* Собр. соч. М., 1962, т. 9, с. 133).

[62] См. его посмертно опубликованную работу «О барокко» в кн.: *Конрад Н. И.* Избранные труды. История. М., 1974.

Глава IV
Пространство, время, движение

[1] Назовем лишь некоторые работы: *Рассел Б.* Человеческое познание. Его сфера и границы. М., 1957; *Уитроу Дж.* Естественная философия времени. М., 1964; *Неванлинна Р.* Пространство, время и относительность. М., 1966; *Грюнбаум А.* Философские проблемы пространства и времени. М., 1969; *Вернадский В. И.* Размышления натуралиста. Пространство и время в неживой и живой природе. М., 1975; *Carnap R.* Der Raum. Berlin, 1922; *Weyl H.* Raum. Zeit. Materie. Berlin, 1923; *Reichenbach H.* Philosophie der Raum-Zeit-Lehre. Berlin, 1928; *Abro A. d'.* The evolution of scientific thought from Newton to Einstein. New York, 1950; *Kuhn T. S.* The Copernican revolution: Planetary astronomy in the development of Western thought. Cambridge, Mass., 1957; *Holton G.* Thematic origin of scientific thought: Kepler to Einstein. Cambridge, Mass., 1973.

[2] *Зобов Р. А., Мостепаненко А. М.* О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. — В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 15.

[3] Там же, с. 14.

[4] См. об этом: История европейского искусствознания. М., 1969, кн. 1, с. 76—80.

[5] *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М., 1973, с. 170.

[6] Там же, с. 173.

[7] Там же, с. 184.

[8] Там же, с. 11.

[9] Цит. (в пер. Б. Б. Томашевского): *Урнов М. В., Урнов Д. М.* Шекспир. Его герой и его время. М., 1964, с. 102.

[10] *Ньютон И.* Математические начала натуральной философии. Пер. А. Н. Крылова. М.—Л., 1936 (Собр. тр. акад. А. Н. Крылова, т. 7).

[11] Там же, с. 30.

[12] Там же, с. 30—32.

[13] Впрочем, здесь необходима большая осторожность. Ср. полемику А. Грюнбаума с Ф. Нортропом по поводу интерпретации ньютонианских понятий пространства и времени (*Грюнбаум А.* Указ. соч., с. 16—18).

[14] Ср. у В. И. Вернадского: «Ньютон в основу понимания природы положил абстрактное пространство геометра, характеризуемое в этом аспекте в конце концов метрикой геометрии древних... С таким абсолютным пространством — пространством древней геометрии трех измерений — пустым, однородным, изотропным — исследователь природы реально не встречается» (*Вернадский В. И.* Указ. соч., с. 39).

[15] «...Философский тезис Эйнштейна можно охарактеризовать, образно говоря, как провозглашение именно реляционной концепции пространственно-временной структуры, на которую Ньютон стремился наложить запрет путем применения таких неопределенных понятий, как «относительное», «кажущееся» и «обыденное» (*Грюнбаум А.* Указ. соч., с. 18).

[16] О датировках картины см.: *Варшавская М.* Каталог, с. 128.

[17] Композиция пейзажа представляет собой своего рода триптих, части которого соединены.

[18] См. об этом, например: *Фаворский В. А.* О композиции. — Искусство, 1933, № 1—2, с. 3; *Жегин Л. Ф.* Пространственно-временное единство живописного произведения. — В кн.: Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962.

[19] Здесь мы используем выражения В. А. Фаворского (указ. соч., с. 3).

[20] См. анонимно изданную книгу: Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens et de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages. Paris, 1677 (цит.: Петер Пауль Рубенс. Письма, с. 382—383).

[21] В этих рассуждениях явствен отзвук пифагорейских воззрений. Как известно, пифагорейцы считали наиболее совершенными геометрическими фигурами окружность (на плоскости) и сферу (в пространстве) — в силу их полной поворотной симметрии.

[22] *Хогарт В.* Анализ красоты, с. 126.

[23] *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения, с. 102.

[24] *Хогарт В.* Анализ красоты, с. 123.

[25] *Вейль Г.* Симметрия, с. 93.

[26] Там же, с. 93.

[27] *Хогарт В.* Анализ красоты, с. 163; см. табл. 1.

[28] Там же, с. 179.

[29] *Волков Н. Н.* Композиция в живописи. с. 228.

[30] *Фромантен Э.* Старые мастера. М., 1966, с. 54. — Предпринятый выше анализ композиционных принципов Рубенса в целом хорошо согласуется с данными работы: *Boulean Ch.* The painter's secret geometry. A study of composition in art. New York, 1963. В гл. 6, специально посвященной динамическим композициям, автор уделяет большое внимание Рубенсу (p. 158—163), анализируя, в частности, «Охоту на львов» (Мюнхен, Старая Пинакотека), с которой непосредственно связан эскиз из Эрмитажа. При этом автор затрагивает и проблему S-образной. Чрезвычайно интересной представляется мысль о том, что Рубенс распространяя принцип contrapposto с отдельной фигуры на композицию в целом (p. 158).

[31] Ср. у Э. Фромантена: «Голландская живопись... была и могла быть лишь портретом Голландии, выражением ее внешнего облика, верным, точным, полным, 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. И такой именно она и была с первых дней ее существования вплоть до упадка» (указ. соч., с. 118). Ср. также современную характеристику голландской живописи XVII в., основанную на глубоком знании материала: *Линник И.* Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин. Л., 1980, с. 40—55.

[32] См.: Мастера искусства об искусстве. М.—Л., 1937, т. 1, с. 514—515.

[33] Там же, с. 515.

[34] См.: *Waal H. van de.* Rembrandt and Chiaroscuro. — In: Waal H. van de. Steps towards Rembrandt. Collected articles (1937—1972). Amsterdam — London, 1974, p. 14.

[35] *Алпатов М.* Этюды по истории западноевропейского искусства, с. 213.

[36] Цит.: Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 227.

[37] Обзор работ, посвященных проблеме «beweechgelickheijt», см.: *Rostworowski M.* Rembrandta przypowieść o miłosiernym Samarytaninie. Warszawa, 1980, s. 79—84.

[38] *Алпатов М.* Композиция в живописи, с. 64.

[39] *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие, с. 266.

[40] См. подробнее об этом в специальной работе М. Ростворовского (ук. выше).

[41] *Линник И.* Указ. соч., с. 41.

[42] См., например, блестящую статью В. Н. Лазарева «Рембрандт портретист» в его кн. «Старые европейские мастера», с. 157—201.

[43] Цит.: *Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971, с. 58.

[44] Это, кстати сказать, является аргументом, существенно ослабляющим типологическую модель художественного процесса, которую предложил Г. Вельфлин в своих «Основных понятиях».

[45] *Публий Овидий Назон.* Метаморфозы. XIII, 778—796 (с. 278—279).

[46] Там же, 873—897 (с. 281).

[47] Там же, 867—869 (с. 281).

[48] См.: *Friedlaender W., Blunt A.* The drawings of Nicolas Poussin, vol. 3, fig. 160 (комментарии — p. 12).

[49] Чрезвычайно интересно, что композиционным центром и в том и другом случае служит пирамида скалы. Это представляется существенным, поскольку образ пирамиды соотнесен с кругом пантеистических идей. Здесь вполне уместен следующий комментарий, почерпнутый из сочинения Фрэнсиса Бэкона: «Мир (Пан) изображается с рогами — внизу, в основании, широкими и кверху заостренными. Но и вся природа образует собой своего рода заостренную пирамиду. Действительно, индивидуумы, образующие основание природы, бесчисленны; они образуют многочисленные виды; в свою очередь виды объединяются в роды; эти последние, поднимаясь к более общим категориям, постепенно все теснее стягиваются, пока наконец природа не соединяется как бы в одной точке; это и обозначается пирамидальной формой рогов Пана. Нет совершенно ничего удивительного и в том, что его рога достигают даже до неба: ведь самое возвышенное в природе, т. е. общие идеи, в какой-то мере соприкасается с божественным» (цит.: *Бэкон Ф.* Соч. в 2-х т. М., 1977, т. 1, с. 183).

[50] На это принципиальное обстоятельство обратила наше внимание Е. Ф. Кожина, ей мы приносим искреннюю благодарность.

[51] См.: *Friedlaender W.* Poussin's old age.— Gazette des Beaux-Arts, 1962, juil., p. 249.

[52] *Татаркевич В.* Античная эстетика, с. 186.

[53] *Вольская В. Н.* Указ. соч., с. 134.

[54] Подробное описание см. в книге Вольской (с. 134—143).

[55] Речь идет о фрагменте «Священных проповедей» Марино, с чтением которых поэт выступал в Турине. Фрагмент этот интересен тем, что в нем как бы содержится «план» эволюции, которую в действительности претерпела пейзажная живопись Пуссена, бывшего подопечного Марино. Позволим себе привести обширную цитату:

«После того, как извечный Маэстро сочинил и представил свету дня прекраснейшую музыку Вселенной, он распределил партии и каждому назначил ему соответствующую: там, где он взял наивысшую ноту, ангел пел контральто, человек — тенором, а множество зверей — басом. Ноты там были ступенями престола, ключи раскрывали божественные заповеди, линейки указывали направление природных законов, а слова хвалили творца...

В то время как господь, первосущий и всему предстоящий, отсчитывал такт и сообщал правила гармонии вскоре после сотворения мира и разделения всех вещей, в самом прекрасном истоке времен, когда только начался концерт, появился некий, его смутив-

ший и нарушивший. Люцифер был первым вышедшим из ритма. Оставив свою партию, он обратился к партии самого владыки. Повысив голос, он сказал: «Я взберусь на вершину Аквилона и уподоблюсь высочайшему».

Что же сделал исправитель музыки? Он удалил Люцифера из райской капеллы. И, изгнанный из хора счастливых певцов, Люцифер был пленен постоянными диссонансами ада. Но вот возник новый беспорядок. Человек, обратясь душой к пагубному примеру и приклонив свой слух к дьявольским наущениям, также покинул свою партию, потерял правильный тон и последовал фальцету лживого голоса, возносившего его высоко: «Будете, как боги, познаете добро и зло». И человек стал со всем в разладе и раздоре.

Из-за этой дисгармонии вся природа повернулась вверх дном и странным образом изменился и нарушился прекрасный порядок, который был ей дан первоначально. Тогда Маэстро хора рассердился; воспламенившись гневом, полный негодования, он бросил партитуру на землю и в сердцах едва не разорвал ее на части. Разве партитура — не наш мир, исполненный, как уже было сказано, музыкальными соразмерностями? А когда Маэстро отшвырнул партитуру, разве не настал всемирный потоп, дабы уничтожить мир?» (цит.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Романские литературы, с. 256—258).

Этот живой, исполненный поэтической вольности и фантазии, проникнутый неуемным острословием и вместе с тем полный пафоса образ настолько барочен по своему духу, что кажется совсем неуместным в контексте пуссеноведческой штудии. Здесь скорее можно было бы говорить о Рубенсе; не случайно Лопе де Вега сопоставлял поэта и живописца: «Марино, великий художник слуха, и Рубенс, великий поэт зрения» (цит.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч., с. 249). Между тем развернутая Марино метафора является, по существу, поэтической реализацией идеи *единства* и *одушевленности вселенной*, идеи, которую различным образом воплотили Рубенс и Пуссен.

[56] См. об этом, например: *Ларионова Э. И.* Зандрарт в Риме. — Панорама искусств. М., 1980, вып. 3.

[57] *Бенуа А.* История живописи всех времен и народов, вып. 19, с. 204.

[58] См. об этом: *Жирмунский В. М.* К вопросу об эпитете.— В его кн.: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 358—359. — А. П. Лободанов определяет украшающий эпитет как «функцию постоянного эпитета в поэтической речи» (*Лободанов А. П.* К исторической теории эпитета (античность и средневековье). — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1984, т. 43, № 3, с. 225).

[59] «В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена, по каталогу — «Асис и Галатея»; я же называл ее всегда «Золотым веком», сам не знаю почему... Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то быль. Я, впрочем, не знаю, что мне именно снилось; точно так, как и в картине — уголок греческого Архипелага, причем и время как бы перешло за три тысячи лет назад; голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее прибрежье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце — словами не передашь. Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, и мысль о том как бы наполнила и мою душу родною любовью. Здесь был земной рай человечества: боги сходили с небес и роднились с людьми...» (*Достоевский Ф. М.* Подросток. Роман. — Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., 1975, т. 13, с. 375). — Образом сна о «золотом веке», почерпнутым у Достоевского, воспользовался Г. Зедльмайр (*Sedlmayr H.* Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Wien — München, 1960, Bd 2, S. 338—339).

[60] Представление о том, что лотарингский мастер творил столь же непринужденно, как поет птица, нуждается в некоторых коррективах. Композиции Лоррена превосходно организованы, и следы этой вполне рациональной организации можно обнаружить в подготовительных рисунках мастера. Здесь следует специально указать на особую роль диагонального построения с четким выявлением геометрического центра формата, относительно которого определялся собственно композиционный центр изображения. Анализ композиций Лоррена с точки зрения «скрытой геометрии» дан в работе: *Bouleau Ch.* The painter's secret geometry. A study of composition in art, p. 125—128.

[61] См.: Гос. Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог. Л., 1976, [т.] 1, с. 200.

[62] *Ротенберг Е. И.* Западноевропейское искусство XVII века, с. 82.

[63] См. об этом подробнее: *Кеменов В.* Картины Веласкеса. М., 1969.

[64] Детальный анализ исторического контекста и художественного строя «Бреды» см.: *Кеменов В.* Указ. соч., с. 108—130.

[65] *Флоренский П.* Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях (цит. по рукописи, хранящейся в архиве К. П. Флоренского; фрагмент этой рукописи недавно опубл.: Декоративное искусство СССР, 1982, № 1, с. 25—29).

[66] «Как показало просвечивание рентгеном, вначале копья отсутствовали в картине, на их месте были написаны знамена. Но это производило гораздо меньшее впечатление, и Веласкес заменил их копьями. Именно строгие параллельные ряды копий уравновесили ту пестроту и разнобой человеческих типов, которые автор «Бреды» имел смелость показать, изображая войско испанцев. Копья придали наемникам Филиппа IV вид организованной армии, обладающей большой военной мощью. А это было именно то, что король и двор *хотели* видеть в картине «Сдача Бреды». Не случайно при Филиппе IV за этой картиной прочно установилось название: «Копья» («Las lanzas») (*Кеменов В.* Указ. соч., с. 129).

[67] *Волков Н. Н.* Композиция в живописи, с. 191.

[68] Ср. трактовку «Бреды» у Э. Лафуэнте-Феррари (*Lafuente-Ferrari E.* The paintings and drawings of Velazquez. London, 1943) и критику подобных взглядов у В. С. Кеменова (указ. соч., с. 108 и след.).

[69] Согласно сведениям Пачеко, Веласкес и Рубенс систематически обменивались письмами. К сожалению, эта переписка утрачена.

[70] *Лазарев В. Н.* Старые европейские мастера, с. 204.

[71] Ср.: *Hofstede de Groot C.* Jan Vermeer en Carel Fabritius. Den Haag, 1907; ср. также: *Ротенберг Е.* Искусство Голландии XVII века. М., 1971, с. 179.

[72] *Лазарев В. Н.* Указ. соч., с. 206—207.

[73] Там же, с. 203—205.

[74] Это подтверждается данными специально проведенных экспериментов. См.: *Fink D. A.* Vermeer's use of the camera obscura. A comparative study. — The Art Bulletin 1971, [vol.] 53, Dec., p. 493—505; *Seymour Ch., Jr.* Dark chamber and lightfilled room: Vermeer and the camera obscura. — The Art Bulletin, 1964, vol. 46, sept., p. 323—331.

[75] Интересны попытки использовать эти «вписанные» картины как ключи к истолкованию самих композиций Вермера. Один из авторов связывает ряд таких картин с альбомом Отто ван Веена (Вениуса, учителя Рубенса) «Эмблемы любви» (Amorum Emblemata, 1608). См.: *Seth L.* Vermeer och van Veens „Amorum Emblemata". — Konsthistorisk tidskrift, 1980, [vol.] 49.

[76] *Алпатов М.* Этюды по истории западноевропейского искусства, с. 220.

[77] См.: *Кузнецов Ю.* Западноевропейский натюрморт. Л.—М., 1966, с. 14; *Линник И.* Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин, с. 107.

[78] Цит.: *Щербачева М. И.* Натюрморт в голландской живописи. Л., 1945, с. 32.

[79] *Топоров В. Н.* Пространство и текст. — В кн.: Текст: семантика и структура. М., 1983, с. 279. И здесь же: «В этом смысле можно говорить о пространстве как потенциальном тексте, его вместилище (таком, что оно взаимосвязано со своим «наполнением»). Вместе с тем реализованное (актуализированное через вещи) пространство в этой концепции должно пониматься как сам текст...» (с. 280).

[80] *Лотман Ю. М.* Натюрморт и проблема малого мира. Докл. на «Виппоровских чтениях» 1984 г. (в печати).

[81] *Кузнецов Ю.* Указ. соч., с. 16. — Ср. у Б. Р. Виппера: «...Основной смысл этого пути можно было бы определить как стремление превратить nature morte в nature vivante. Прежде всего огромные размеры картин Снейдерса позволяют мастеру изображать изобилие снеди. Композиции Снейдерса характеризуются как декоративным размахом, так и бурной динамикой предметов... Отсюда — впечатление беспрерывного движения, бурной энергии (даже неживых предметов), подобных мифологическим картинам Рубенса. Это — скорее жанры или даже героические события из жизни предметов, чем натюрморты» (*Виппер Б. Р.* Статьи об искусстве, с. 491—492).

[82] Ср. у В. И. Вернадского: «Мы знаем, что ньютоновские идеи о силе, действующей «мгновенно» на расстоянии, нарушали все миропонимание ученых XVII и XVIII вв. Потребовалось несколько, около трех, поколений для того, чтобы они наконец вошли в общее сознание, причем огромную роль в этой победе ньютоновских идей сыграла не их логическая сила, а элемент общественного характера — их внедрение в школу, воспитание с детства в духе этих непонятных для эмпирического знания представлений» (*Вернадский В. И.* Избр. труды по истории науки. М., 1981, с. 237).

[83] Ср. завершение цитированной мысли В. И. Вернадского: «Я думаю, однако, что идеи Эйнштейна легче могли бы быть жизненно поняты противниками И. Ньютона [например, Лейбницем. — *С. Д.*]; по сути они менее далеки от них, чем от нас. Отказ от ньютоновских идей является не менее крутым поворотом в ходе научного мышления, чем было их принятие» (там же, с. 237). О «реабилитации» барокко см.: *Чернов И. А.* Барокко.

[84] «Галилей говаривал обычно своим друзьям, что если бы от него зависело, то он в молодости решительно посвятил бы себя живописи; во всяком случае, многочисленные места из его сочинений, касающиеся вопросов живописи, свидетельствуют о его природной склонности и его всегда живом интересе к ней» (*Ольшки Л.* История научной литературы на новых языках. М.—Л., 1933, т. 3, с. 95—96). Решение, в принципе определившее творческую судьбу Галилея, известно всем. Менее известно то, что напряженная научная деятельность не мешала великому ученому выступать в роли художественного критика (см.: *Panofsky E.* Galileo as a critic of arts. The Hague, 1954; неполный рус. пер. в кн.: У истоков классической науки. М., 1968). Столь же примечательно, что «сын Константина Хейгенса Христиан, в будущем известный физик и астроном, в юности копирует живопись Рембрандта, о чем сообщает в письме брату Лодовейку» (см.: Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 237). С другой стороны, молодой Пуссен штудирует точные науки под руководством математика Куртуа, да и позднее не утрачивает интереса к занятиям такого рода. Рубенс специально занимается вопросами оптики; на страницах трактата Агвилония («Шесть книг об оптике», 1613), иллюстрированного Рубенсом, резвые амуры становятся послушными лаборантами ученого (см.: *Лисенков Е. Г.* Иллюстрации Рубенса к книге Агвилониуса об оптике. — Труды отдела западноевропейского искусства Гос. Эрмитажа. Л., 1949, т. 3). Число подобных примеров легко увеличить.

[85] *Алпатов М.* Этюды по истории западноевропейского искусства, с. 283.

[86] См.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч., с. 249—251.

[87] См., например: *Соколов В. В.* Спиноза. М., 1973, с. 16. — В философской инспирации молодого Спинозы, отмечает автор, весьма заметную роль сыграло также учение Джордано Бруно (с. 72).

[88] См.: *Рассел Б.* История западной философии. М., 1959, с. 283.

[89] Цит.: *Соколов В. В.* Указ. соч., с. 79.

[90] См.: *Рассел Б.* Указ. соч., с. 271—272.

[91] Там же, с. 599.

[92] Там же.

[93] Это определение, которым мы обязаны А. А. Смирнову (*Смирнов А.* Шекспир, Ренессанс и барокко (к вопросу о природе и развитии шекспировского гуманизма). — В кн.: *Смирнов А.* Из истории западноевропейской литературы. М.—Л., 1965), ныне получило распространение и зачастую трактуется шире, нежели первоначально. В этическом смысле «трагический гуманизм» эпохи барокко обнаруживает черты, родственные стоицизму (ср. в этой связи *amor fati* — стоическую «любовь к судьбе»). Воздействие идей стоицизма на творчество Пуссена обстоятельно рассмотрено Э. Блантом (*Blunt A.* Nicolas Poussin, vol. 1, ch. IV).

[94] П.-П. Рубенс — П. Дюпюи, 15 июля 1626 г. — В кн.: Петер Пауль Рубенс. Письма, с. 182—183 (письмо написано в ответ на соболезнование по поводу смерти Изабеллы Брант, жены Рубенса). Однако в том же письме Рубенс признает: «Вы правы, напоминая мне, что рок не всегда снисходит к нашим страстям и что, будучи проявлением божественной воли, он не должен давать нам отчета в своих действиях. Он наш верховный повелитель, и нам приходится лишь склоняться перед ним и повиноваться ему; мы можем только сделать наше рабство более благородным и менее тягостным, добровольно приняв его» (там же, с. 182). Последняя фраза есть явная интерпретация стоической темы *amor fati*.

[95] Принципиально важным аспектом мировоззрения Рубенса, идеям, заложенным в его творчестве, посвящено исследование Мартина Варнке (*Warnke M.* Kommentare zu Rubens. Berlin, 1965); один из очерков книги посвящен теме «Рубенс и неостоицизм».

[96] См.: *Balet L.* Rembrandt and Spinoza. New York, 1962. На с. 94 автор дает сводную характеристику аспектов, в которых позиции Рембрандта и Спинозы обнаруживают близкое родство.

Глава V

«Театральность», или репрезентативность. Изобразительная риторика

[1] *Huizinga J.* Homo Ludens, p. 23.

[2] См. об этом: *Чернов И. А.* Барокко; см. также ряд статей в кн.: Театральное пространство.

[3] Пер. Б. И. Ярхо; цит.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Романские литературы, с. 246—247.

[4] *Huizinga J.* Op. cit., p. 209.

[5] Ibid., p. 210.

[6] Цит.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч., с. 258.

[7] Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 43.

[8] Там же, с. 45.

[9] Ср.: «Пожалуй, наиболее вопиющим «нарушением границ» является осуществленный в искусстве барокко синтез архитектуры и скульптуры, впервые воплотившийся в берниниевском «Балдахине» (1624—1634)... Вообще, «Балдахин» не поддается классификации с точки зрения какой-либо жесткой системы. Он сочетает в себе органически пластические и архитектурные формы и функции. Он составляет промежуточное звено между зрителем и гигантским пространством. Он связывает нижнюю зону средокрестия с куполом собора. Он указывает на место погребения св. Петра и одновременно является предварительной ступенью по отношению к главному алтарю в абсиде: он обрамляет этот алтарь для смотрящих из нефа и в то же время сам вписывается в триумфальную арку. Одним словом, «Балдахин» не является самостоятельным объектом рассмотрения — он в любом случае воплощает некоторое отношение, являясь коррелятивной частью идейно-символического и художественного ансамбля» (*Якимович А. К.* Формирование барокко и классицизма в итальянской скульптуре XVII века. — В кн.: Советское искусствознание'74. М., 1975, с. 165).

[10] *Гика М.* Эстетика пропорций в природе и искусстве, с. 213—214.

[11] Цит.: *Вольская В. Н.* Указ. соч., с. 154—155. — Реконструкцию такой модели см.: *Blunt A.* Nicolas Poussin, vol. 1, p. 243, fig. 200, 201.

[12] См. об этом, например: *Дживелегов А., Бояджиев Г.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.—Л., 1941, с. 117—127; *Козлинский В. И., Фреве Э. П.* Художник и театр. М., 1975, с. 44—45.

[13] Мы вряд ли ошибемся, если станем утверждать, что здесь в известной мере сказался опыт мастеров Ренессанса (Леонардо да Винчи, Мантенья, Перуцци, Рафаэль, Браманте, Серлио и др.), которые приняли непосредственное участие в формировании европейского театра. См. об этом, например: *Козлинский В. И., Фреве Э. П.* Указ. соч.; ср. также: *Данилова И.* От Средних веков к Возрождению, с. 47—49.

[14] *Козлинский В. И., Фреве Э. П.* Указ. соч., с. 124.

[15] *Данилова И.* Указ. соч., с. 47—48.

[16] Цит.: Энгр об искусстве. М., 1962, с. 84.

[17] См.: Н. Пуссен — П. Шантелу, 25 нояб. 1658 г. — Письма Пуссена, с. 188, а также:

Dempsey Ch. G. Poussin and Egypt. — The Art Bulletin, 1963, june, fig. 1—4.

[18] См.: *Бакушинский А. В.* А. Иванов и Пуссен. — В кн.: Бакушинский А. В. Исследования и статьи. М., 1981, с. 160.

[19] *Вольская В. Н.* Указ. соч., с. 46 и далее.

[20] См.: *Ternois D.* L'art de Jacques Callot. Paris, 1962.

[21] *Виппер Б. Р.* Статьи об искусстве, с. 457.

[22] Ср. основополагающий тезис В. Вайсбаха, развернутое доказательство которого дано в известной работе: *Weisbach W.* Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin, 1921.

[23] *Ротенберг Е. И.* Западноевропейское искусство XVII века, с. 50.

[24] *Фромантен Э.* Старые мастера, с. 80.

[25] Н. Пуссен — П. Шантелу, 28 апр. 1639 г. — Письма Пуссена, с. 14.

[26] См. об этом: *Данилова И.* Указ. соч., с. 50—62.

[27] Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 289.

[28] *Дживелегов А., Бояджиев Г.* Указ. соч., с. 347—348.

[29] В этом состоит принципиальное отличие пуссеновского жеста от жеста в ренессансной картине. «В картине Возрождения,— пишет И. Е. Данилова, — персонажи движутся в пространственно организованной среде, но они не движут эту среду, жестикулируя, они движутся в мире, но их жесты не движут мир, не дирижируют миром, не заставляют его звучать» (указ. соч., с. 61).

[30] См., например: *Вольская В. Н.* Указ. соч., с. 113.

[31] Ветхий завет, Третья книга Царств, 3, *16—28*.

[32] В. Н. Вольская, совершенно справедливо подчеркивая особую выразительность жестикуляции в «Суде Соломона», не менее справедливо указывает, что Пуссен «пользуется ею как языком, который с исчерпывающей полнотой раскрывает перед зрителем содержание вещи и роль каждого изображенного персонажа» (указ. соч., с. 114).

[33] Ветхий завет, Третья книга Царств, 3, *28*.

[34] Цит.: *Винкельман И. И.* История искусства древности. Ревель, 1890, с. 390.

[35] *Friedlaender W.* Nicolas Poussin, p. 164.

[36] Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 278.

[37] *Богатырев П. Г.* Знаки в театральном искусстве. — Труды по знаковым системам, вып. 7, с. 19.

[38] Ср. у М. В. Алпатова: «Принято считать, что в 40-х годах, после поездки в Париж, Пуссен испытывает воздействие рационализма. Правильнее утверждать, что в эти годы в Пуссене крепнет стоическое понимание жизни и призвания человека. Его занимают рисующие гражданскую доблесть человека исторические события из жизни народов... История теперь у Пуссена это не цепь человеческих деяний и не волнующая борьба страстей. Исторические события в картинах Пуссена совершаются теперь как торжественные обряды, ход которых предуказан» (*Алпатов М. В.* Этюды по истории западноевропейского искусства, с. 290). Здесь как будто бы усмотрено противоречие между воздействием рационализма и ориентацией на стоиков; мы готовы утверждать, что такого противоречия нет, поскольку стоическая доктрина рядом существенных компонентов входит в систему рационализма.

[39] Ср. варианты: Евангелие от Матфея, 26, *6—13*; Евангелие от Марка, 14, *3—9*; Евангелие от Иоанна, 12, *3*.

[40] Е. Ф. Кожина, любезно ознакомившая автора с результатами своих пуссеноведческих штудий, указала на «Иероглифики» Пиериуса (Les Hiéroglyphiques de Jan-Pierre Valerien, vulgairement nommé Pierius. Lyon, 1615) как на возможный ключ к дешифровке поздних «Святых семейств» Пуссена. Сам факт опоры на такой источник, равно как и содержательные выводы Е. Ф. Кожиной, назвавшей французского мастера «виртуозом жеста и мизансцены», недвусмысленно свидетельствуют о той активности, с которой проявляется в живописи позднего Пуссена *собственно репрезентативное* (т. е. знаковое) начало.

[41] См.: *Варшавская М.* Каталог, с. 126.

[42] *Рубенс П.-П.* О подражании статуям.— В кн.: Петер Пауль Рубенс. Письма, с. 313.

[43] *Лазарев В. Н.* Старые европейские мастера, с. 19.

[44] Беллори сообщает следующее высказывание Пуссена на этот счет: «Краски в живописи — словно приманка, предназначенная для того, чтобы убедить глаз в правдоподобии предмета так же, как легкомысленная прелесть рифмы в поэзии» (Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 280). Данный перевод, справедливо отмечает Ю. К. Золотов, создает впечатление пренебрежительного отношения к цвету в живописи; стремясь исправить произвольно-негативный характер этого перевода, автор предлагает новый вариант: «Краски в живописи — как бы обольщение для глаза, подобно красоте стихов в Поэзии» (*Золотов Ю.* К вопросу об эстетических воззрениях Пуссена. — Искусство, 1981, № 11, с. 61, 65).

[45] Следует, правда, учитывать, что «Пир у Симона Фарисея» — не целиком собственноручная работа Рубенса; установлено участие Ван Дейка, возможно участие Снейдерса (см.: *Варшавская М.* Каталог, с. 122—127). Принципиально важные замечания о Рубенсе как руководителе и как исполнителе работ содержатся в неоднократно цитированной статье В. Н. Лазарева: «Крупнейшие теоретики барокко усматривали сущность искусства в замысле, в композиции, в группировке, а не в самом выполнении. И сам Рубенс не придавал ему особо большого значения. Для него важна была более или менее точная реализация декоративной концепции, но не ее детальная проработка. В лице своей мастерской он имел идеальный аппарат для претворения всех сво-

их творческих замыслов. Когда же Рубенс превратился в совершенно зрелого мастера и осознал глубокое органическое единство замысла и претворения, тогда он уже не допускал учеников к своим работам. И именно с этого момента гениальный декоратор стал гениальным живописцем.

Чтобы по достоинству оценить исключительное живописное дарование Рубенса, надо основываться только на его собственноручных работах, а не на работах мастерской... Но в первую очередь об этом дают верное представление его эскизы маслом, которые он выполнял не только для картин, но и для гравюр и произведений ювелирного искусства. Здесь все, от первого до последнего мазка, сделано самим мастером, и притом сделано со сказочной легкостью, с какой-то фантастической уверенностью, с безупречным чувством того, что музыканты называют туше. Художнику достаточно двух-трех едва приметных прикосновений кисти к поверхности загрунтованного холста, чтобы вызвать из небытия нужную форму. Его кисть так верна, так легка, так воздушна, а когда надо, так весома и энергична, что просто диву даешься этому удивительному мастерству, знаменующему одну из высших точек в развитии peinture pure» (*Лазарев В. Н.* Указ. соч., с. 53—54).

Отдавая должное принципиальности этих замечаний, мы тем не менее не склонны слишком резко противопоставлять «декоративную» и «живописную» ипостаси Рубенса, живопись по «программе» и peinture pure; кроме того, и сама мастерская есть в известном смысле «собственноручное» произведение Рубенса.

[46] Эскиз первого варианта тринадцатой композиции цикла «Жизнь Марии Медичи», выполненного Рубенсом и его мастерской в 1622—1625 гг. См.: *Варшавская М.* Каталог, с. 162—167.

[47] *Козлинский В. И., Фреве Э. П.* Указ. соч., с. 118.

[48] Ср.: *Waal H. van de.* Op. cit., p. 16.

[49] Напомним, кстати, что Рубенс, придававший большое значение факторам визуального (оптического) воздействия, обнаружил особую заинтересованность в отношении Караваджо, сделав вольную копию «Положения во гроб», проявив известную энергию для приобретения «Успения Марии» и т. д.; Зандрарт свидетельствует, что Рубенс вначале «усердно старался подражать силе колорита Караваджо, чьи приемы хорошо изучил» (см.: Петер Пауль Рубенс. Письма, с. 359).

[50] *Линник И.* Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин, с. 48—49.

[51] Там же, с. 48—49; ср. интересные замечания по этому поводу: *Виппер Б. Р.* Статьи об искусстве, с. 286.

[52] См., например: Rembrandt. The complete edition of the paintings. By A. Bredius. Revised by H. Gerson. London. 1969, p. 584—585.

[53] *Фромантен Э.* Старые мастера, с. 206.— Ср. критику В. Н. Лазарева в адрес «археологического» подхода к истолкованию «Ночного дозора» (в частности, Ф. Шмидт-Дегенером) (*Лазарев В. Н.* Указ. соч., с. 162—163).

[54] *Фромантен Э.* Указ. соч., с. 211.

[55] См.: *Лазарев В. Н.* Указ. соч., с. 201.

[56] См. насыщенную чрезвычайно интересными данными статью ван де Ваала о возможных источниках рембрандтовского «Ecce Homo»: *Waal H. van de.* Op. cit., p. 184, 189. См. здесь же о «Ночном дозоре» в его первоначальном виде (по копии Геррита Лунденса из лондонской Национальной галереи): p. 183, fig. 4.

[57] Определение сюжета (Ветхий завет, Вторая книга Царств, 11) находится под сомнением. См.: Гос. Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог. Л., 1981, т. 2, с. 165. Другой вариант — «Осуждение Амана» («Аман в немилости»; Ветхий завет, книга Эсфирь, 6—7); ср.: *Waal H. van de.* Op. cit., p. 201—232.

[58] Здесь полезно упомянуть об исследованиях, устанавливающих связь между творчеством Рембрандта и драматургией Йоста ван Вондела (в частности, это касается и «Ночного дозора»): *Waal H. van de.* Op. cit., p. 28—83.

[59] *Кузнецов Ю.* Загадки Данаи. М.—Л., 1970; *он же.* Особенности и методы изучения творческой лаборатории Рембрандта. — В кн.: Психология процессов художественного творчества. Л., 1980, с. 113—127.

[60] *Кузнецов Ю. И.* Указ. соч., с. 126.

[61] Цит.: *Виппер Б. Р.* Статьи об искусстве, с. 347.

[62] Адриан Браувер — исключительно интересная фигура в искусстве XVII столетия; он прошел школу у Халса, испытал воздействие Рубенса и, возможно, Рембрандта, на которого и сам успел оказать влияние (ср.: *Heppner A.* Brouwer's influence upon Rembrandt. — Art quarterly, 1941, [vol.] 4). — В контексте данной главы полезно отметить, что Браувер был членом «риторических камер» Харлема и Антверпена (см. специальную работу: *Lieberecht H.* Les chambres de rhétorique. Bruxelles, 1948). «Риторические камеры были добровольными литературными кружками. Обычно они собирались по воскресеньям. Пели песни, пили, состязались в поэтическом творчестве, экспромтах и находчивости, смотрели веселые водевили (*Kluchten*), присуждали призы за самый смешной фарс, за самую нежную песенку, за самую естественную декламацию, за самый находчивый ответ, за самый красивый костюм, наконец, принимали участие в межгородских конкурсах... Особым успехом у их членов пользовались фарсы с самыми простыми сюжетами — каждодневными бытовыми сценками, диалогами крестьян либо пародированными диалогами олимпийских богов. Сцена, возвышавшаяся на поставленных на козлы подмостках, была обычно открыта с трех сторон, задняя стенка имела две двери; действие, в котором принимало участие от двух до четырех человек, разыгрывалось вокруг одного или двух столов... Во всем этом Браувер принимал деятельное участие. Вероятно, он неоднократно выступал актером в

«клухтах», иначе трудно было бы объяснить его повышенный интерес к мимике. Композиционное построение брауверовских картин очень напоминает сценическую площадку. Театр научил художника искусству мизансцены, научил ставить фигуру в наиболее выигрышное положение по отношению к зрителю и по отношению к фигурам других актеров, научил с максимальной эффективностью использовать аксессуары, размещая их в пространстве так, чтобы ни один предмет не казался лишним, научил ценить и воспроизводить самые различные аспекты человеческого лица. В передаче мимики Браувер не знает себе равных» (*Лазарев В. Н.* Указ. соч., с. 61).

[63] Ср. у М. И. Свидерской о фресках Карраччи в Галерее Фарнезе: «Каждое из изображений, составляющих общую композицию плафона, характеризуется художником одновременно и как «окно в мир», и как «картина», как факт действительности и как факт искусства. Момент перехода от картины в раме, стоящей на карнизе и отбрасывающей на него тень, утверждающей плоскость стены как объективную данность, а себя как декорацию, — к втягиванию и погружению в ее реальность, перед лицом которой сама стена становится декорацией, совершается безостановочно, *не давая глазу нигде прийти к безусловно надежной опоре, которая не содержала бы в себе ничего относительного*» [курсив наш. — *С. Д.*] (*Свидерская М. И.* Творчество Аннибале Карраччи, с. 124).

[64] Приведем также весьма тонкое наблюдение Н. Н. Волкова: «Вермеера Дельфтского нельзя упрекнуть в игнорировании законов центральной перспективы. Но он часто обогащает изображенное пространство, создавая ходы в глубину посредством взаимного поворота предметов. Перспектива интерьера мастерской в картине «Мастерская художника» подчеркнута квадратными плитками пола. Точка схода находится несколько левее головы позирующей девушки. Но уже стол, рядом с которым она стоит, слегка повернут вправо. Сильнее повернуто кресло на переднем плане и в противоположную сторону сильно повернут табурет художника, его фигура и мольберт. Оси предметов образуют веер, и на полу возникает узор ходов, вступающий в контрастную игру с регулярностью плиточного пола» (Композиция в живописи, с. 90).

[65] Г. Зедльмайр в результате тщательного анализа картины пришел к выводу о ее сложной аллегорической структуре, настаивая именно на *целостном аллегорическом* истолковании: «Aber die Allegorie erscheint nicht nur im Bilde, das Bild selbst ist eine Allegorie» (*Sedlmayr H.* Epochen und Werke. Wien — München, 1960, Bd 2, S. 111).

Большой интерес представляет обсуждение возможной связи картины Вермера с фрагментом из «Спора живописца со скульптором» Леонардо да Винчи (S. 119—120); вот этот фрагмент: «...Живописец с большим удобством сидит перед своим произведением, хорошо одетый, и движет легчайшую кисть с чарующими красками, а наряжен он в те одежды, какие ему нравятся. И жилище его чисто и полно чарующих картин. Нередко туда приходят музыканты или чтецы разнообразных и прекрасных произведений...» (цит.: *Леонардо да Винчи.* Избранное. М., 1952, с. 55).

[66] См. об этом: *Кеменов В.* Картины Веласкеса, с. 345, 350. Ср. также цитированный выше фрагмент из книги М. Фуко (с. 175 настоящего изд., примеч. 19).

[67] *Волков Н.* Геометрия и композиция картины. — Искусство, 1975, № 6, с. 51.

[68] См.: *Кеменов В.* Указ. соч., с. 339.

[69] Несколько забегая вперед, полезно отметить, что концептуальная многосторонность, *«искусство быстрого разума»* есть *краеугольный камень эстетической теории сеиченто*, в сложении которой испанская художественная школа сыграла новаторскую роль.

[70] См.: *Кеменов В.* Указ. соч., с. 346.

[71] Пер. Т. П. Знаменровской (Веласкес и Кеведо. — Вестник истории мировой культуры, 1961, № 5).

[72] См., например: *Козлинский В. И., Фрезе Э. П.* Указ. соч., с. 44—45, 50—52.

[73] *Пунин Н. Н.* Русское и советское искусство. М., 1976, с. 85.

[74] *Голенищев-Кутузов И. Н.* Романские литературы, с. 240.

[75] Там же, с. 326. — Основной труд Тезауро «Подзорная труба Аристотеля» появился в печати в 1655 г., хотя идеи трактата сложились значительно раньше, еще в начале 30-х гг.

[76] *Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч., с. 330.

[77] Там же.

[78] Любопытно отметить, насколько живучей оказалась сеиченгистская традиция в испанской национальной культуре; ясные отзвуки ее слышатся, например, у Ортеги-и-Гассета, который, кстати сказать, является автором книги о Веласкесе. Ср.: «Метафора является, возможно, гораздо большей силой, чем это представляет человек. Ее способность доходит до границ чудодействия и кажется игрушкой созидания, которую оставил бог, забыв внутри одного из своих созданий во время его творения, как рассеянный хирург оставил инструмент в животе оперируемого» (цит.: *Долгов К. М.* Философия культуры и эстетика Хосе Ортеги-и-Гассета. — В кн.: О современной буржуазной эстетике. М., 1972, вып. 3, с. 50).

[79] *Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч., с. 349. Важно подчеркнуть историческую зависимость и вместе с тем принципиальное отличие форм эстетического самосознания сеиченто от Ренессанса. Так, в частности, сеиченгистская Метафора стоит на гораздо более высокой ступени эстетического мышления, нежели ренессансная Аналогия. Ср. у И. Н. Голенищева-Кутузова: «Мы утверждаем, что эстетические теории барокко и классицизма равным образом ведут свое происхождение от идей Ренессанса. Верно также, что оба на-

правления были бы невозможны, если бы не произошла интеллектуальная революция XVII в. — от Бакона и Галилея до Декарта, Спинозы и Лейбница» (там же, с. 349).

[80] См., например: *Лотман Ю. М.* Риторика. — В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1981, вып. 12, с. 8—28.

[81] См.: Текст в тексте. Тарту, 1981 (Труды по знаковым системам, вып. 14).

[82] *Лотман Ю. М.* Театральный язык и живопись. (К проблеме иконической риторики).— В кн.: Театральное пространство, с. 246—247, 251.

[83] Все же представляется полезным обобщить сказанное по этому поводу выше и вместе с тем наметить некоторые перспективы.

Из существующих ныне точек зрения на метафору мы склонны отдать предпочтение той, что трактует метафору как «взаимодействие»—"interaction view of metaphor" (*Black M.* Models and metaphors. Ithaca, 1962, p. 31—33; анализ данного подхода см.: *Вартазарян С. Р.* От знака к образу. Ереван, 1973, с. 167—169). Согласно этой точке зрения, метафора не формулирует случайно существующее подобие вещей, а посредством взаимной активизации мыслей о вещах *создает* подобие. «Основанием для подобного взаимодействия двух мыслей является наличие ассоциированной с каждым словом «системы общих мест», то есть того, что думает «человек с улицы» о предмете... Система общих мест, ассоциированная со вспомогательным предметом, взаимодействует со значением основного предмета, порождая метафорическое значение. С этой точки зрения метафора представляет собой фильтр, нечто, сквозь которое мы смотрим на основной предмет. Или же можно сказать, что главный предмет «спроектирован на поле» вспомогательного предмета» (*Вартазарян С. Р.* Указ. соч., с. 168). Указание на систему общих мест тем более справедливо, что имеет известное обоснование в риторической традиции. Не лишне заметить, что «общее место» для античного риторического взгляда на вещи есть «нечто абсолютно необходимое, а потому почтенное. Общее место — инструмент абстрагирования, средство упорядочить, систематизировать пестроту явлений действительности, сделать эту пестроту легко обозримой для рассудка. Стоит вспомнить, что Аристотель в «Риторике» неоднократно говорит о чисто интеллектуальном удовлетворении как источнике «приятности» риторического искусства. Вся античная культура воспитывала вкус к общим местам... (*Аверинцев С. С.* Риторика как подход к обобщению действительности. — В кн.: Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981, с. 16).

Таким образом, мы приходим к пониманию метафоры как специфической формы *аккумуляции значений*; впрочем, последнее справедливо и по отношению к тропам вообще. Стало быть, функция тропа в искусстве вполне сопоставима с функцией понятия в сфере науки, и если история научного познания отмечена вехами понятий, то в истории искусства такими вехами являются тропы. Если наука стремится выработать обобщенные понятия о мире, то искусство ориентировано на создание глобальных тропов, своего рода «аккумуляторов» значений. Напомним, что именно таким был ход рассуждений теоретиков барокко (Грасиан, Тезауро и др.), когда они стремились обосновать «собственную логику» искусства. Подобным же образом рассуждает Х. Ортега-и-Гассет: «Метафора является крайне необходимым мысленным инструментом... Поэзия есть метафора; наука использует ее и ничего больше. Также можно было бы сказать: и ничего меньше» (цит.: *Долгов К. М.* Философия культуры и эстетика Хосе Ортеги-и-Гассета. — В кн.: О современной буржуазной эстетике, с. 50). И далее: «Метафора имеет интеллектуальное происхождение, посредством которого мы получаем постижение того, что находится слишком далеко от нашей понятийной силы. Благодаря этому мы можем вступать в мысленный контакт с далеким прошлым и с самым нелюдимым, с которым мы очень сильно сближаемся и которым лучше овладеваем. Метафора является дополнением к нашей интеллектуальной силе и представляет, в логике, удочку или ружье» (там же, с. 51).

Вполне понятно, что принцип метафоры может становиться и действительно становится основанием целостных эстетических концепций; это мы находим, например, у С. Лангер, с точки зрения которой произведение искусства есть *развитая, в высшей степени разработанная метафора* (см.: *Langer S. K.* Problems of art. New York, 1957).

Нет нужды приводить примеры того, как отражается присущий искусству фигуральный способ выражения в самом языке искусствознания. Искусствоведческие тексты насыщены и даже перенасыщены выражениями «как», «как бы», «будто», «словно» и т. п. Эти последние оказываются межевыми знаками на границе видимого и мыслимого и всякий раз просятся на язык, когда искусствовед пересекает эту границу, углубляясь в смысл произведения. Отсюда следует, что данное обстоятельство нельзя толковать как проблему «манеры письма»; причины его объективны, ибо искусствоведческий язык в известной мере воспроизводит художественную действительность.

Традиция искусствоведческого анализа композиции предполагает рассмотрение метрического строя, ритмических комбинаций, линейных и цветовых конфигураций и т. д., подразумевая под всем этим преимущественно конструкцию произведения, его «телесное» устройство. Смысл же его, как правило, готовы искать где угодно, но только не в самой композиции. Постоянно возрождается дуализм «формы» и «содержания», некоей конструктивной «оболочки» и наполняющей ее неуловимой «мысли», проникшей в форму откуда-то извне. Осторожные «как», «как бы»,

«словно» суть попытки связать расподобленные стороны единосущного организма.

В контексте приведенных рассуждений становится ясным, какое значение имеет проблема риторических фигур, или тропов, в исследовании композиции. Необходимо прежде всего понять, что стоит за упомянутыми «как», «как бы» и тому подобными выражениями. Иными словами, необходимо в самой материи живописного образа распознать принцип интеграции значений и изучить приемы его реализации. Тогда живописная композиция предстанет не как «конструкция для понимания, конструкция для смысла», но как воплощенное понимание, сам смысл во плоти. Иными словами, необходимо все время иметь в виду, что формы значений оборачиваются значениями форм, и наоборот.

Обсуждаемая проблема имеет и другую важную сторону. Тропы выступают не только как формы взаимодействия значений, но и как формы художественно-смыслового *воздействия*, благодаря чему семантика и прагматика художественного произведения образуют теснейшее единство. Последнее обстоятельство подсказывает путь к изучению композиции в ее смысловой динамике. Ср. в этой связи понятие «семантического жеста», введенное Я. Мукаржовским (*Мукаржовский Я.* Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве. — В кн.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975, с. 175—177).

Разумеется, не следует исключать из рассмотрения вопрос о том, «в какой мере живопись может выражать общие понятия, не удаляясь от своей природы и не делаясь лишь некоторым произвольным родом письмен» (*Лессинг Г.-Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957, с. 69). Однако дело не в реставрации норм, против которых боролся Лессинг, не в смешении живописи с поэзией, а в установлении функционального сходства смыслообразующих отношений, приобретающих в разных искусствах различное материальное выражение. (Кстати сказать, ведь и Лессинг сосредоточил свое внимание прежде всего на «плане выражения»).

Тем более правомерно и продуктивно исследование живописной риторики в искусстве долессинговых времен, когда единство изображения и слова, основанное на традиции «ut pictura poesis», в полной мере сохраняло свое теоретическое и практическое значение. К такому исследованию буквально взывает искусство XVII в. «Метонимический стиль, и в частности метонимическая перифраза, является характерным стилистическим признаком поэзии французского классицизма. «Nommer les choses par les termes généraux» — таково требование поэтики эпохи рационализма, формулированное Буффоном. Поэт ищет типичного и общего, он избегает «mot propre», то есть точного называния предмета: в его распоряжении — традиционные приемы благородного стиля, условной генерализации и поэтизации» (*Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика, с. 43). О том же со всей очевидностью свидетельствует живопись классицизма, подобными приемами изобилует творчество Пуссена, чью склонность к метонимичности — особенно в поздний период творчества—никак нельзя недооценивать (может быть, наиболее яркий пример — «Et in Arcadia ego»). Равным образом нельзя недооценивать и факты обращения живописцев к «Риторике» Аристотеля, к сочинениям Цицерона («Об ораторе»), Квинтилиана («О воспитании оратора») и других теоретиков риторического искусства.

Но, повторяем, дело не в частных примерах, а в том, чтобы исследовать приемы живописной риторики в целом и выработать соответствующий теоретико-искусствоведческий аппарат, а вместе с тем и внести ясность в язык искусствознания.

В заключение полезно отметить, что повышенный интерес к риторике в последнее время связан с особым вниманием к *проблеме текста*, которой риторика занималась еще в эпоху античности; специалисты-языковеды констатируют «этот интереснейший науковедческий феномен — диалектическое превращение искусства создания текста («палеориторика») в науку о тексте (неориторика как часть лингвистики текста)» (см.: Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982, с. 161). Искусствовед, изучающий закономерности композиции, может извлечь отсюда чрезвычайно полезные выводы.

Глава VI
Проблема зрителя

[1] *Маркс К.* Экономические рукописи 1857—1858 годов. Введение. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 46, ч. 1, с. 28.

[2] Там же, с. 29—30.

[3] Ср. у Гегеля: «Созерцатель картины с самого начала как бы соучаствует, включаясь в нее, и произведение искусства существует только для этого устойчивого момента субъекта» (*Гегель Г.-В.-Ф.* Лекции по эстетике.— Соч. М., 1958, т. 14, с. 22). Ср. также: *Morris Ch.* Foundations of the theory of signs. — In: Morris Ch. Writings of the general theory of signs. Hague — Paris, 1971, part one, 5.

Здесь и далее использованы фрагменты нашего доклада (в соавторстве с А. М. Даниэлем) «Картина как „репрезентативное действие“ (к прагматике художественного текста)», прочитанного на конференции «Изобразительное искусство и зритель» (Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина, ноябрь 1978 г.).

[4] Заметим, что латинский глагол, с которым связано это слово, означал не только «представление», «опубликование», «обнародование», «объяснение»; в поле его значений входили и такие, как «высаживать», «выгружать», «выкидывать вон», «выбрасывать за борт», «оставлять незащищенным», «подкидывать (младенца)» и т. п. В духе этих последних Поль Валери и оценивал судьбу живопи-

си и скульптуры в современном музее: «Живопись и Скульптура... — это брошенные дети» (см. с. 176 настоящего изд., примеч. 23).

[5] Из данной интерпретации прагматического отношения совсем не следует, что «действия» художника и зрителя всегда совпадают. Напротив, их несогласие является мощным источником дополнительной, незапрограммированной информации, условием образования новых контекстов и т. п. Мы стремились, однако, выделить в предмете прагматики то, что поддается систематическому анализу именно в рамках теории искусства, оставляя на периферии рассмотрения то, что принадлежит по преимуществу психологии, социологии и смежным дисциплинам. В рамках же теории искусства, материалом и опорой которой являются прежде всего художественные тексты, существенно изучение того, как «конвергируют» модусы производства и потребления в пределах самого текста.

Подобный подход к проблеме зрителя гораздо более тесно, чем может показаться, связан с процессом автономизации искусства, о чем красноречиво свидетельствует живопись Ренессанса; ср.: «В картине кватроченто задается некоторая норма поведения зрителя перед картиной, норма, которая настойчиво диктуется, почти насильственно навязывается зрителю художником. Искусство кватроченто активно воспитывает, формирует для себя зрителя, зрителя нового типа, который сам как бы является продуктом творчества художника. Однако этот зритель — в значительной степени воображаемый, идеальный. В конечном счете, зритель, которого конструирует искусство XV в., в такой же мере модель нового зрителя, в какой сама картина кватроченто является моделью нового мировидения и в какой картина отношений между художником и зрителем, нарисованная Альберти, является моделью новых отношений» (*Данилова И. Е.* Искусство и зритель в Италии XV века. — В кн.: Советское искусствознание'79. М., 1980, вып. 1, с. 90—91).

[6] *Ротенберг Е. И.* Западноевропейское искусство XVII века, с. 13.

[7] «Версаль — храм единой воли, принятой всеми во имя общего величия и общей налаженности жизни, храм гармонии, построенной на сложном и глубоком чувстве иерархии. Версаль не есть дворец и сад, а сама прекрасная природа, гигантский пейзаж, в котором веют особые мощные, бодрящие ветры, струятся особые ароматы, и всё: бронза, мрамор, стриженные и не стриженные деревья, бассейны, водометы — все поет гимны человеческому величию...» (*Бенуа А.* История живописи всех времен и народов, вып. 19, с. 230).

[8] См.: *Варшавская М.* Каталог, с. 199—228.

«Временные сооружения праздничного убранства города, с их динамическими причудливыми контурами и иллюзионистическими пространственными решениями украшавшей их живописи, органически включались в городской пейзаж; причем особая убедительность воздействия достигалась тем, что живописная иллюзия воссоздавала как бы разные уровни реальности. Там, где должны были прозвучать непосредственные обращения к правителю, проезжавшему по Антверпену, границы, отделяющие образ от действительности, переставали существовать; зрители — и виновник торжества, и приветствующие его антверпенцы — оказывались включенными в действие, происходящее в иллюзорном живописном пространстве: эмоциональный фокус этого действия подразумевался за пределами изображения, в воспринимающем сознании зрителя...» (там же, с. 203—204).

[9] См., например: *Варшавская М.* Указ. соч., с. 149—152; *Кеменов В.* Картины Веласкеса, с. 108—130.

[10] «Дома горожан были полны картинами; малоизвестные люди владели ценнейшими собраниями. Столь широкому распространению картин способствовало их невероятное обилие и вследствие того крайняя дешевизна. Из дошедших до нас источников мы узнаем, что произведения таких мастеров, как Гойен, Бейерен, и многих других приобретались буквально за несколько гульденов. Картины распродавались не только через многочисленных торговых посредников, но и на специальных аукционах, на деревенских ярмарках; сами художники очень часто при денежных расчетах использовали свои произведения в качестве средства уплаты» (*Ротенберг Е.* Искусство Голландии XVII века, с. 35). См. также: *Линник И.* Голландская живопись XVII века, с. 48, 90—91.

[11] См., например: *Косоурова Т. Н., Раппе Т. В.* Антверпенский кабинет XVII века в собрании Эрмитажа. — В кн.: Западноевропейское искусство XVII века. Публикации и исследования. Л., 1981 (здесь же — необходимая библиография).

[12] *Фроментен Э.* Старые мастера, с. 44.

[13] Там же, с. 45.

[14] Улыбка играет важную роль в портретах Халса, будучи характернейшим проявлением динамической концепции портрета.

Ср.: «Динамизируя фигуру, Гальс динамизировал и лицо. И здесь его излюбленным приемом была улыбка. Улыбка служила для него мощным средством оживления лица, отнимавшим у него застылость и неподвижность. В тысячах нюансов передавал Гальс эту улыбку — от едва заметной усмешки до раскатистого смеха. Если посчитать количество гальсовских портретов с улыбающимися лицами, то невольно поразишься их огромному числу. Это ясно доказывает, что для Гальса улыбка не была чем-то извне привходящим, а логически вытекала из всей его художественной концепции, базировавшейся на предельном динамизме. Для Гальса улыбка являлась не только средством оживления лица. Она имела для него и глубокий психологический смысл. Это была своего рода стандартная формула оптимизма, пользовавшаяся, без сомнения, колоссальным успехом у современников»

(*Лазарев В. Н.* Старые европейские мастера, с. 121).

[15] *Лазарев В. Н.* Там же, с. 149.

[16] См., например: *Линник И.* Указ. соч., с. 47.

[17] *Щербачева М. И.* Натюрморт в голландской живописи. Л., 1945, с. 14. — Ср.: «Этот расцвет натюрморта в Голландии можно объяснить разными причинами. Во-первых, стремлением голландца видеть в искусстве изображение самого себя в окружении любимых предметов, культом частного быта. Во-вторых, обилием местных традиций — в нидерландских миниатюрах часословов, в картинах Артсена и Бейкелара, изображавших рынки и лавки, в натюрмортах на столах стрелковых банкетов» (и далее — набросок типологии жанра) (*Виппер Б. Р.* Статьи об искусстве, с. 505—506).

[18] «Здесь уместно напомнить о столь употребительном в Голландии понятии, как «geselligkeit», не имеющем точного словесного эквивалента ни в одном европейском языке и весьма неточно переводимом на русский язык как «уютность». В это понятие включается и «интимность», и, главное, тепло человеческого общения. «Geselligkeit» в высшей степени свойственна голландскому искусству, всем его жанрам, от натюрморта до картин, рисующих взаимоотношения людей, — жанровых сцен и исторических композиций» (*Линник И.* Указ. соч., с. 46).

[19] См.: *Swillens P. T. A.* Johannes Vermeer. Utrecht — Brüssel, 1950.

[20] *Лейбниц Г.-В.* Соч. в 4-х т. М., 1982, т. 1, с. 422—423. Здесь же полезно отметить, что голландская живопись XVII столетия (и, в частности, живопись Вермера) составляет благодатную почву для теоретико-композиционных штудий, отправным пунктом которых служит проблема «точки зрения». Ср.: *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. М., 1970.

[21] См.: Структурализм: «за» и «против». Сб. ст. М., 1975, с. 99.

[22] Указ. соч., с. 202—203.

[23] Там же, с. 226.

[24] Цит.: *Шестаков В. П.* Гармония как эстетическая категория, с. 115.

[25] Цит.: Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 280.

[26] Там же, с. 271.

[27] Там же, с. 272.

[28] Там же, с. 269.

[29] Там же, с. 268.

[30] Любопытно, что сходный прием часто использует Луи Ленэн, помещая в нижнем правом углу композиции «вводную» фигуру (см., например: «Повозка», 1641, Париж, Лувр; «Крестьяне перед домом», Бостон, Музей изящных искусств; и др.); впрочем, последняя, как правило, обращена лицом к зрителю, что изменяет характер прагматического эффекта, связанного с общим мотивом предстояния (ср.: *Ротенберг Е. И.* Западноевропейское искусство XVII века, с. 94). С точки зрения формально-композиционной приемы Пуссена и Ленэна имеют одну и ту же природу, или причину,— так называемый «скос угла» (ср.: *Жевин Л. Ф.* Язык живописного произведения, с. 112—113), однако с точки зрения «актуальной», с учетом прагматической позиции художника эти приемы обнаруживают известное различие: если у Пуссена указанный персонаж выступает в роли «первого среди зрителей», то у Ленэна это действующее лицо, вынесенное на передовой рубеж композиции,— «первый среди героев».

[31] См., например, о памяти как «верховной владычице» культуры: *Иванов Вяч., Гершензон М. О.* Переписка из двух углов. Пб., 1921. Ср. также: «Диалогическая речь отличается не только общностью кода двух соположенных высказываний, но и наличием определенной общей памяти у адресанта и адресата. Отсутствие этого условия делает текст недешифруемым. В этом отношении можно сказать, что любой текст характеризуется не только кодом и сообщением, но и ориентацией на определенный тип памяти (структуру памяти и характер ее заполнения)» (*Лотман Ю. М.* Текст и структура аудитории. — В кн.: Труды по знаковым системам, вып. 9, с. 55—56).

[32] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества, с. 305—306.

[33] Цит.: *Гете И.-В.* Избр. соч. по естествознанию. М., 1957, с. 389.

[34] В теоретическом плане было бы полезно выделить в качестве самостоятельного предмета исследования «актуальный синтаксис» картины, то есть совокупность средств, побуждающих к «вхождению в текст» (см. об этом: *Даниэль А., Даниэль С.* Войти... в картину. — Творчество, 1980, № 5). Ср. сходную проблематику ряда лингвистических дисциплин: Новое в лингвистике. М., 1975, вып. 7. Социолингвистика; Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978, вып. 8. Лингвистика текста; Национально-культурная специфика речевого поведения. М., 1977. — Указанные издания содержат обширную библиографию.

[35] Высокая развитость индивидуальных художественных концепций в живописи XVII столетия ни в коем случае не противоречит сказанному. Ср. у Л. С. Выготского: «Искусство есть социальное в нас, и если его действие совершается в отдельном индивидууме, то это вовсе не значит, что его корни и существо индивидуальны... Социальное и там, где есть только один человек и его личные переживания. И поэтому действие искусства, когда оно совершает катарсис и вовлекает в этот очистительный огонь самые интимные, самые жизненно важные потрясения личной души, есть действие социальное... Переплавка чувств вне нас совершается силой социального чувства, которое объективировано, вынесено вне нас, материализовано и закреплено во внешних предметах искусства, которые сделались орудиями общества» (*Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968, с. 316—317).

Глава VII
Живопись как форма мышления

[1] *Голенищев-Кутузов И. Н.* Романские литературы, с. 258.

[2] *Гревори Р. Л.* Разумный глаз. М., 1972; *он же.* Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия. М., 1970; *Прибрам К.* Языки мозга. М., 1975; *Симонов П. В.* Эмоциональный мозг. М., 1981; *Arnheim R.* Visual thinking. London, 1970, и др.

[3] *Брунер Дж.* Психология познания. За пределами непосредственной информации. М., 1977, с. 15—16.

[4] *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие, с. 21.

[5] Там же, с. 59.

[6] Там же, с. 162—163.

[7] *Зинченко В. П.* Продуктивное восприятие. — Вопр. психологии, 1971, № 6, с. 41.

Ср. в другом месте: «Визуальное мышление — это человеческая деятельность, продуктом которой является порождение новых образов, создание новых визуальных форм, несущих определенную смысловую нагрузку и делающих значение видимым. Визуальное мышление возможно потому, что зрительные образы приобретают известную автономию и свободу по отношению к объектам восприятия и могут быть объектом зрительных манипуляций и преобразований» (*Зинченко В. П.* [Выступление на заседании Круглого стола журн. «Вопр. философии»]. — Вопр. философии, 1973, № 11, с. 46). Ср. также: *Зинченко В. П., Мамардашвили М. К.* Проблема объективного метода в психологии. — Вопр. философии, 1977, № 7.

[8] Стихотворение «Холсту» из книги «К живописи»; цит. в пер. В. Левика (Иностр. литература, 1977, № 2, с. 122).

Не составило бы труда привести большое число примеров обращения к вратам, двери, окну, зеркалу как к аналогам картины (изображения), с одной стороны, и глаза (зрения) — с другой. Больше того, можно утверждать, что в рамках европейской культуры принцип такого соотнесения универсален, находит отражение в самых различных областях — от поэзии до психологии и философии.

[9] См. работу, специально посвященную данному вопросу: *Waal H. van de.* Rembrandt's Faust etching: a socinian document and the iconography of the inspired scholar. — In: *Waal H. van de.* Steps towards Rembrandt, p. 133—181.

[10] См., например: *Арнхейм Р.* Указ. соч., с. 221—225.

[11] *Waal H. van de.* Op. cit., p. 15. — Здесь мы снова встречаемся с S-образной — в ее символической ипостаси.

[12] Цит. в пер. Б. Пастернака. — О воздействии творчества Рембрандта на Гете см., например: *Аникст А. А.* Изобразительные источники «Фауста» Гете. — В кн.: Античность. Средние века. Новое время. Проблемы искусства. М., 1977.

[13] *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 190.

[14] Евангелие от Луки, 15, *4—32.*

[15] Внизу и справа надставки по 10 см.

[16] См.: *Волков Н. Н.* Композиция в живописи, с. 28.

[17] Там же.

[18] Ср. в этой связи интересные рассуждения Ю. М. Лотмана о «риторике второго уровня» (*Лотман Ю. М.* Риторика. — В кн.: Труды по знаковым системам, вып. 12, с. 20—21).

[19] Данные по этому вопросу и весьма подробное их обсуждение см., например: *Balet L.* Rembrandt and Spinoza, p. 169—178. — Автор, вполне сознающий важность данного вопроса, скептически настроен как в отношении религиозности Рембрандта, так и в отношении соответствующих интерпретаций его художественного языка. Ср., например, характеристику рембрандтовского света: «Рембрандтовский свет не был «метафизическим», «иррациональным», «божественным», «магическим», «сверхъестественным», «мистическим», «апокалиптическим» и «пророческим»... Рембрандтовский свет был *функциональным*» (p. 192—193). В полемике с некоторыми другими исследователями автор, по существу, переводит вопрос из плана содержания в план выражения, благодаря чему проблема содержательной интерпретации живописи Рембрандта остается открытой. Так, если утверждается, что свет у Рембрандта не был самодовлеющим объектом изображения, но был именно выразительным средством, то вопрос о содержательном характере этого посредничества все равно неизбежен. Так же обстоит дело и с религиозностью Рембрандта: даже если мы признаем чисто «функциональное» значение последней, нам не избежать вопроса о ее реализации в творчестве голландского мастера. В противном случае живопись Рембрандта пришлось бы свести к пресловутому «самовыражению», что представляется совершенно абсурдным. Актуальность религиозно-этической проблематики в Голландии рембрандтовской эпохи не подлежит никакому сомнению, равно как не подлежит сомнению гуманистический вклад Рембрандта в решение этих проблем.

[20] *Фромантен Э.* Старые мастера, с. 255.

[21] *Егорова К. С.* Введение. — В кн.: Петер Пауль Рубенс. Письма, с. 4.

[22] См.: Петер Пауль Рубенс. Письма, с. 322—339.

[23] *Варшавская М. Я.* Рубенс. Л., 1948, с. 75.

[24] Там же, с. 76.

[25] *Варшавская М.* Каталог, с. 228.

[26] Речь идет об уже упомянутой выше статье И. В. Липник «К истории создания двух картин Рубенса из собрания Эрмитажа». Автор, в частности, указывает: «Нет оснований предполагать, что Рубенс руководствовался в картине Эрмитажа мыслью о противопоставлении двух Вакхов — в изображенном здесь персонаже его молодость никак не подчеркивается. Второго, «старого» Вакха, которому

должен был бы быть противопоставлен «молодой», в произведениях Рубенса не встречается. Более того, затруднительно дать пример отражения идеи эмблемы И. Самбука в изобразительном искусстве Нидерландов вообще. Иконографический же мотив — Вакх, сидящий на бочке с кружкой в руке, — был довольно обычен для нидерландского искусства XVI—XVII вв. (например, фонтан «Вакх» из широкоизвестной серии гравюр Х. Вредемана де Вриса). Таким образом, возможность того, что Рубенс был знаком с эмблемой И. Самбука, не исключена, но считать, что именно эта небольшая и незначительная с точки зрения художественного качества гравюра участвовала в создании данного образа, тоже нет причин, тем более что ее идейное содержание — противопоставление двух Вакхов, благодетельного и злокозненного, — у Рубенса отражения не находит.

Изображение Вакха в виде «молодого растолстевшего гуляки» искусству Северной Европы знакомо издавна. В Нидерландах хорошим примером этому может быть «Вакх» Гендрика Гольциуса. Он изображен здесь под знаком зодиака — Скорпионом — и олицетворяет одновременно месяц Октябрь — время сбора винограда, производства молодого вина и связанного с этим праздника. Можно привести примеры, когда Вакх по тем же причинам был представлен в виде персонификации Осени. Вероятно, именно в таком плане следует истолковывать и сцену пира в беседке в глубине картины» (*Линник И. В.* К истории создания двух картин Рубенса, с. 33).

[27] Петер Пауль Рубенс. Письма, с. 314.

[28] *Линник И. В.* Указ. соч., с. 36.

[29] Там же.

[30] Характер рубенсовского образа сродни, с одной стороны, тому, что М. М. Бахтин назвал «гротескным телом» («Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»), а с другой стороны — иносказательности того типа, что представлен в «символической» (по выражению А. Ф. Лосева) эстетике Фрэнсиса Бэкона. Любопытно было бы прокомментировать «Вакха» Рубенса, воспользовавшись сочинением Бэкона «О мудрости древних» (*Bacon F.* De Sapientia Veterum. S. l., 1609; далее все цитаты по изд.: Бэкон Ф. Соч. в 2-х т. М., 1978, т. 2).

«...Я склонен считать, — пишет Бэкон в предисловии, — что весьма многим мифам, созданным древнейшими поэтами, уже изначально присущ некий тайный и аллегорический смысл» (с. 237). Истолкованием этого смысла и занят автор, обращаясь к различным мифологическим фигурам. Интересующий нас фрагмент озаглавлен «Дионис, или Страсть» (с. 277—280). Смысл мифа моральный, и, по мнению Бэкона, трудно найти что-нибудь лучшее во всей моральной философии. «В образе Вакха изображается природа страсти, т. е. аффектов и волнений души». В соответствии с этой установкой трактуется внешность Вакха, который «имел весьма женственный облик, так что даже трудно определить, к какому полу он принадлежит». Здесь Бэкон усматривает «удивительно верную мысль о том, что всякий более или менее сильный аффект похож на существо, имеющее признаки обоих полов, ибо он всегда несет в себе и мужскую настойчивость, и женскую слабость». Глубокий смысл несет в себе парабола об открытии виноградарства. Бэкон связывает ее с изобретательностью, которую проявляет страсть в поисках пищи для себя. «Но из всего, что известно людям, ничто не воспламеняет так всякого рода волнения, как вино. Да и вообще оно разжигает все страсти».

К свите Вакха присоединяются Музы. По этому поводу Бэкон замечает: «Ведь, пожалуй, нельзя найти почти ни одной страсти, которая бы не имела своих ученых хвалителей. И здесь снисходительность писателей нанесла ущерб величию Муз, которые вместо того, чтобы быть проводниками на жизненном пути, становятся прислужницами страстей».

Мы вовсе не собираемся представлять дело таким образом, будто бы Рубенс руководствовался теми же соображениями, что и его старший современник-философ. Иными словами, сочинение Бэкона, очень вольно интерпретировавшего мифы, привлечено не для объяснения картины Рубенса, но для понимания принципа иносказательности, в духе которого склонна была трактовать мифологию философско-эстетическая мысль той эпохи. Данный принцип явно не был чужд фламандскому мастеру (и искусству барокко в целом), и «яркая чувственность» не мешает ему, как и Бэкону (ср.: *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978, с. 481—483, 494—501), проводить его в жизнь.

[31] *Бояджиев Г. Н.* Вопрос о классицизме XVII века. Драматургия и театр. — В кн.: Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII вв. М., 1966, с. 292.

[32] *Blunt A.* Nicolas Poussin, vol. 1, p. 220.

[33] Ср. свойство слова, которое принято называть «прозрачностью для значения» (см. об этом, например: *Вартазарян С. Р.* От знака к образу, с. 63—65). Для классицизма вообще характерно проведение аналогий между языком и изображением.

[34] Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 279.

[35] В новом каталоге западноевропейской живописи Эрмитажа (1976) картина датирована 1658 годом; между тем из пуссеновской переписки совершенно однозначно следует ошибочность такой датировки.

«Я жалею, — пишет Пуссен Шантелу, — что не могу послать Вам Вашу Мадонну Египетскую... Она уже давно готова. Добряк Пуантель, который уехал снова Вас повидать, Вам это подтвердит» (Н. Пуссен — П. Шантелу, 24 дек. 1657 г. — В кн.: Письма Пуссена, с. 186).

[36] *Фаворский В.* Образ в пространственном и словесном искусстве. — Декоративное искусство СССР, 1971, № 9, с. 23.

[37] См.: Н. Пуссен — П. Шантелу, 25 нояб. 1658 г. — В кн.: Письма Пуссена, с. 188, а также упомянутую выше статью: *Dempsey Ch. G.* Poussin and Egypt.

[38] Этой картине посвящена обширная литература, в обсуждении ее проблематики принимали участие крупнейшие представители искусствознания. Помимо указанных выше общих пуссеповедческих работ см.: *Panofsky E.* Et in Arcadia ego. On the conception of transience in Poussin and Watteau. — Philosophy and history essays presented to Ernst Cassirer. Oxford, 1936; *Weisbach W.* Et in Arcadia ego.— Gazette des Beaux Arts, 1937, Déc.

[39] *Blunt A.* Op. cit., vol. 1, p. 3—7.

[40] *Бенуа А.* История живописи всех времен и народов, вып. 17, с. 59.

[41] Обстоятельное изложение вопроса см.: *Кеменов В.* Картины Веласкеса, с. 357—359.

[42] Там же, с. 359.

[43] Аналогичный принцип обнаруживают и ранние работы Веласкеса (ср., например: «Христос в доме Марфы и Марии», Лондон, Национальная галерея; «Мулатка», Чикаго, Художественный институт).

[44] См., например: *Левина И.* Искусство Испании XVI—XVII веков. М., 1965, с. 213.

[45] *Кеменов В.* Указ. соч., с. 364.

[46] Там же, с. 365.

[47] Обсуждение данной версии см.: *Кеменов В.* Указ. соч., с. 366. — Автор разделяет мнение тех ученых, которые считают фигуры вытканными на плоскости ковра.

[48] Ср.: *Ильенков Э. В.* Диалектическая логика. Очерки истории и теории. М., 1974, с. 7—54.

[49] *Иоффе И. И.* Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л., 1933, с. IX.

[50] Различие между «объяснением» и «пониманием» оказывается чрезвычайно существенным для уяснения самой специфики гуманитарного знания. Данное разграничение легло в основу так называемой герменевтики — методологии познания культурно-исторических явлений, противопоставленной методу наук о природе. Так, согласно В. Дильтею, одному из создателей герменевтического метода, основой гуманитарных наук является «понимающая психология» в отличие от психологии естественно-научной, «объясняющей». «Мы объясняем с помощью интеллектуальных процессов, но понимаем с помощью совместного действия всех душевных способностей, путем погружения душевных способностей в объект» (цит.: *Гайденко П.* Герменевтика и кризис буржуазной культурно-исторической традиции. — Вопр. литературы, 1977, № 5, с. 140; см. здесь же подробный анализ герменевтических концепций Шлейермахера, Дильтея, Шелера, Хайдеггера, Гадамера и необходимую библиографию).

С кругом герменевтических идей оказались связанными многие крупные явления гуманитарной науки нового и новейшего времени, прежде всего, конечно, в области филологии. Если же обратиться к искусствознанию, то достаточно назвать «иконологию» Э. Панофского (ср.: *Соколов М.* Границы иконологии и проблема единства искусствоведческого метода (к спорам вокруг теории Э. Панофского). — В кн.: Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII—XVII вв. Очерки. М., 1977). С тем же кругом идей тесно соприкасается научное творчество М. М. Бахтина, где проблема понимания нашла чрезвычайно глубокое развитие. Ср., например, фрагменты заметок «К методологии гуманитарных наук»: «Понимание. Расчленение понимания на отдельные акты. В действительном реальном, конкретном понимании они неразрывно слиты в единый процесс понимания, но каждый отдельный акт имеет идеальную смысловую (содержательную) самостоятельность и может быть выделен из конкретного эмпирического акта. 1. Психофизиологическое восприятие физического знака (слова, цвета, пространственной формы). 2. *Узнание* его (как знакомого или незнакомого). Понимание его повторимого (общего) *значения* в языке. 3. Понимание его *значения* в данном контексте (ближайшем и более далеком). 4. Активно-диалогическое понимание (спор-согласие). Включение в диалогический контекст. Оценочный момент в понимании и степень его глубины и универсальности» (*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества, с. 361). В рамках нашей специальной проблемы различие между объяснением и пониманием существенно постольку, поскольку существенна разница между исследованием композиции как внешне данной, телесной конструкции и как внутренне переживаемой целостности смысла, однако следует иметь в виду, что «между телом и смыслом в области культуры нельзя провести абсолютной границы», что «художественное произведение значимо все сплошь» (*Бахтин М. М.* Указ. соч., с. 334, 406), и поэтому указанное противоречие должно быть устранено.

Заключение

[1] См.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969; *Чернов И. А.* Барокко. — В границах искусствознания новаторским опытом такого обобщения явилась работа И. Е. Даниловой «От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто», неоднократно цитировавшаяся выше.

[2] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества, с. 332.

[3] *Волков П. Н.* Композиция в живописи, с. 9.

[4] Там же.

Список иллюстраций в тексте

1. Н. Пуссен. Ринальдо и Армида. Фрагмент.
2. Н. Пуссен. Ринальдо и Армида. Фрагмент.
3. Схема I. Н. Пуссен. Ринальдо и Армида. Взаимосвязь уровней организации композиционного целого: 1. Членение формата. 2. Линейно-ритмические группы. 3. Светотень.
4. Н. Пуссен. Танкред и Эрминия. Начало 1630-х гг. Ленинград, Эрмитаж.
5. Схема II. Расположение действующих лиц в композициях Пуссена: 1. Танкред и Эрминия. 2. Ринальдо и Армида. 3. Эхо и Нарцисс. 4. Спящая Венера. 5. Снятие с креста. 6. Оплакивание Христа.
6. П.-П. Рубенс. Снятие с креста. Эскиз. Ок. 1612—1614. Ленинград, Эрмитаж.
7. Схема III. П.-П. Рубенс. Снятие с креста. Совмещение зеркальной и поворотной симметрии.
8. П.-П. Рубенс. Союз Земли и Воды (Шельда и Антверпен). Ок. 1618. Ленинград, Эрмитаж.
9. Караваджо. Лютнист. Ок. 1595. Ленинград, Эрмитаж.
10. Караваджо. Призвание Матфея. Ок. 1600. Рим, Сан Луиджи деи Франчези.
11. П.-П. Рубенс. Возчики камней. Ок. 1620. Ленинград, Эрмитаж.
12. П.-П. Рубенс. Возчики камней. Фрагмент.
13. П.-П. Рубенс. Охота на львов. Эскиз. Ок. 1621. Ленинград, Эрмитаж.
14. Схема IV. Симметрические свойства S-образной.
15. Схема V. Образование композиционной S-образной.
16. Схема VI. П.-П. Рубенс. Охота на львов. Композиционная S-образная.
17. Рембрандт. Ночной дозор. 1642. Амстердам, Рейксмузей.
18. Схема VII. Рембрандт. Ночной дозор. 1. Расположение фигур в планах 2. Расположение световых пятен (по Алпатову).
19. Рембрандт. Пейзаж с милосердным самаритянином. Фрагмент.
20. Я. ван Рейсдал. Морской берег. Конец 1660-х —начало 1670-х гг. Ленинград, Эрмитаж.
21. Н. Пуссен. Пейзаж с Полифемом. Фрагмент.
22. Схема VIII. Н. Пуссен. Пейзаж с Полифемом. Соотношение фигур в пространстве.
23. Н. Пуссен. Пейзаж с Полифемом. Фрагмент.
24. Н. Пуссен. Галатея, Ацис и Полифем. Рисунок. Начало 1620-х гг. Виндзор, Королевская библиотека.
25. Н. Пуссен. Зима, или Потоп. Из цикла «Времена года». 1660—1664. Париж, Лувр.
26. К. Лоррен. Утро в Гавани. 1649. Ленинград, Эрмитаж.
27. К. Лоррен. Утро. 1666. Ленинград, Эрмитаж.
28. К. Лоррен. Полдень. 1661 (?). Ленинград, Эрмитаж.
29. К. Лоррен. Вечер. 1663. Ленинград, Эрмитаж.
30. Д. Веласкес. Завтрак. Ок. 1617—1618. Ленинград, Эрмитаж.
31. Д. Веласкес. Сдача Бреды. Фрагмент.
32. Д. Веласкес. Сдача Бреды. Фрагмент.
33. Д. Веласкес. Сдача Бреды. Фрагмент.
34. Я. Вермер Делфтский. Дама у спинета. Ок. 1670. Лондон, Национальная галерея.
35. Я. Вермер Делфтский. Уличка. Ок. 1658. Амстердам, Рейксмузей.
36. К. де Хем. Десерт. Ленинград, Эрмитаж.
37. Объемная модель, использовавшаяся Пуссеном в процессе построения композиции. 1. Общий вид. 2. Макет композиции («Крещение»). Реконструкция Э. Бланта.
38. Н. Пуссен. Триумф Тита (с рельефа арки Тита). Рисунок. Середина 1630-х гг. Стокгольм, Национальный музей.
39. Н. Пуссен. Фрагмент рельефа колонны Траяна. Рисунок. 1640-е гг. (?). Лондон, частное собрание.
40. Н. Пуссен. Вакханалия. Рисунок. Втор. половина 1630-х гг. (?). Париж, Лувр.
41. Ж. Калло. Мученичество св. Себастьяна. Офорт. 1632—1633.
42. Н. Пуссен. Великодушие Сципиона. Ок. 1643. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.
43. Н. Пуссен. Суд Соломона. 1649. Париж, Лувр.
44. П.-П. Рубенс. Пир у Симона Фарисея. Ок. 1620. Ленинград, Эрмитаж.
45. П.-П. Рубенс. Пир у Симона Фарисея. Фрагмент.
46. П.-П. Рубенс. Коронация королевы. Эскиз. Между 1622 и 1625. Ленинград, Эрмитаж.
47. П.-П. Рубенс. Коронация королевы. Фрагмент.
48. Рембрандт. Ecce Homo (Христос перед народом). Офорт. 1655.
49. Рембрандт. Ecce Homo. Фрагмент.

50. А. ван Остаде. Живописец в своей мастерской. 1663. Дрезден, Картинная галерея.
51. А. ван Остаде. Живописец в своей мастерской. Фрагмент.
52. Я. Вермер Делфтский. Мастерская живописца. Фрагмент.
53. Д. Веласкес. Менины. Фрагмент.
54. Д. Тенирс Младший. Эрцгерцог Леопольд Вильгельм в своей галерее в Брюсселе. 1653. Вена, Художественно-исторический музей.
55. Кабинет с живописными вставками из Антверпена. Втор. половина XVII в. Ленинград, Эрмитаж.
56. Я. Иорданс. Бобовый король. Ок. 1638. Ленинград, Эрмитаж.
57. А. Браувер. Операция на плече. Сер. 1630-х гг. Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт.
58. Ф. Халс. Мужской портрет. 1652. Ленинград, Эрмитаж.
59. Ф. Халс. Групповой портрет офицеров стрелковой роты св. Георгия. 1627. Харлем, Музей Ф. Халса.
60. Ф. Халс. Мужской портрет. 1665. Кассель, Картинная галерея.
61. Г. Метсю. Молодая женщина, читающая письмо. Лондон, собрание Бейт.
62. П. Клас. Трубки и жаровня. 1636. Ленинград, Эрмитаж.
63. В. Калф. Десерт. Ленинград, Эрмитаж.
64. П. де Хоох. Служанка с ребенком в дворике. 1658. Лондон, Национальная галерея.
65. Н. Пуссен. Ринальдо и Армида. Фрагмент.
66. Л. Ленэн. Повозка. 1641. Париж, Лувр. Фрагмент.
67. Д. Веласкес. Менины. Фрагмент.
68. Д. Веласкес. Менины. Фрагмент.
69. Рембрандт. Художник в мастерской. Ок. 1628. Бостон, Музей изящных искусств.
70. Рембрандт. Ученый. 1628 (?). Лондон, Национальная галерея.
71. Рембрандт. Ученый, или Философ. 1633. Париж, Лувр.
72. Рембрандт. Фауст. Офорт. Ок. 1652.
73. Рембрандт. Возвращение блудного сына. Ок. 1668—1669. Ленинград, Эрмитаж.
74. Рембрандт. Возвращение блудного сына. Фрагмент.
75. Рембрандт. Возвращение блудного сына. Фрагмент.
76. П.-П. Рубенс. Вакх. Между 1638 и 1640. Ленинград, Эрмитаж.
77. П.-П. Рубенс. Вакх. Фрагмент.
78. П.-П. Рубенс. Вакх. Фрагмент.
79. П.-П. Рубенс. Вакх. Фрагмент.
80. Н. Пуссен. Отдых на пути в Египет. Фрагмент.
81. Н. Пуссен. Аркадские пастухи (Et in Arcadia ego). Перв. половина 1650-х гг. (?). Париж, Лувр.
82. Д. Веласкес. Пряхи. 1657. Мадрид, Прадо.
83. Д. Веласкес. Христос в доме Марфы и Марии. 1619—1620. Лондон, Национальная галерея.

Список иллюстраций в альбоме

1. Н. Пуссен. Ринальдо и Армида. Ок. 1630. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.
2. Н. Пуссен. Царство Флоры. 1631. Дрезден, Картинная галерея.
3. Караваджо. Корзина с фруктами. 1596. Милан, Амброзиана.
4. Караваджо. Призвание Матфея. Фрагмент.
5. Рембрандт. Ночной дозор. Фрагмент.
6. Рембрандт. Святое семейство. 1645. Ленинград, Эрмитаж.
7. Н. Пуссен. Пейзаж с Полифемом. 1649. Ленинград, Эрмитаж.
8. Д. Веласкес. Сдача Бреды. 1634—1635. Мадрид, Прадо.
9. Я. Вермер Делфтский. Кухарка. Ок. 1658. Амстердам, Рейксмузей.
10. Караваджо. Положение во гроб. 1602—1604. Рим, Ватикан.
11. Караваджо. Успение Марии. 1605—1606. Париж, Лувр.
12. Рембрандт. Даная. Ок. 1646—1647. Ленинград, Эрмитаж.
13. Рембрандт. Давид и Урия. Ок. 1665. Ленинград, Эрмитаж.
14. Я. Вермер Делфтский. Мастерская живописца. Ок. 1665. Вена, Художественно-исторический музей.
15. Д. Веласкес. Менины. 1656. Мадрид, Прадо.
16. Анн. Карраччи. Роспись галереи палаццо Фарнезе в Риме. 1597—1604.
17. Дж.-Б. Гаулли. Роспись плафона церкви Иль Джезу в Риме. 1674—1679.
18. Интерьер капеллы Контарелли в церкви Сан Луиджи деи Франчези в Риме.
19. Ф. Халс. Групповой портрет офицеров стрелковой роты св. Георгия. Фрагмент.
20. Ф. Халс. Мужской портрет. Фрагмент.
21. Я. Вермер Делфтский. Любовное письмо. 1666. Амстердам, Рейксмузей.
22. Э. де Витте. Интерьер. Ок. 1668. Роттердам, Музей Бойманс ван Бейнинген.
23. Н. Пуссен. Отдых на пути в Египет. 1657. Ленинград, Эрмитаж.
24. Д. Веласкес. Пряхи. Фрагмент.

Оглавление

От автора 5

Введение. Композиция как категория искусствознания 10

Глава I
От средних веков к Новому времени: понятие композиции 16

Глава II
Идея Синтеза 22

Глава III
Идея Порядка 40

Глава IV
Пространство, время, движение 59

Глава V
«Театральность», или репрезентативность. Изобразительная риторика 98

Глава VI
Проблема зрителя 126

Глава VII
Живопись как форма мышления 147

Заключение 169

Примечания 172

Список иллюстраций в тексте 196

Список иллюстраций в альбоме 198

Даниэль С. М.

Д18 Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. — Л.: Искусство, 1986. — 199 с., 12 л. ил.

Книга является теоретическим исследованием, посвященным одной из сложнейших и актуальных искусствоведческих проблем — проблеме композиции картины. Объединив типологический и конкретно-исторический подходы и опираясь на богатый материал западноевропейской живописи XVII в., автор рассматривает теорию и практику композиции в диалектическом единстве. Анализируются произведения Караваджо, Рубенса, Веласкеса, Рембрандта, Пуссена, Вермера. Книга предназначена для специалистов и широкого круга читателей, интересующихся изобразительным искусством.

Д $\frac{4903020000-046}{025(01)-86}$ 79-86

ББК 85.14

Сергей Михайлович ДАНИЭЛЬ

КАРТИНА КЛАССИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века

Редактор Г. К. Черлинка.
Художник А. И. Бородин.
Художественный редактор В. Н. Дзюба.
Технический редактор М. С. Стерина.
Корректор Н. Д. Крутер

ИБ № 2408

Сдано в набор 09.10.85. Подписано в печать 21.05.86. М-28309. Формат 70×100$^1/_{16}$. Бумага мелованная. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 18,2. Уч.-изд. л. 21,01. Усл. кр.-отт. 27,3. Изд. № 466. Тираж 25 000. Зак. тип. № 1483. Цена 3 р. 40 к. Издательство «Искусство», Ленинградское отделение. 191186, Ленинград, Невский пр., 28. Ордена Трудового Красного Знамени ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Звенигородская ул., 11