

Оглавление

Введение	2
Часть I: Молящийся и зритель.....	5
Творение и изготовление	5
Тождество изображения и изображаемого	18
Мастерство создания иллюзии	27
Благочестивое и эстетическое	31
Естественность и грация.....	45
Образные средства	58
Невозделанная и усовершенствованная природа	68
Часть II: «Элита положений» и «элита достижений»	89
Художники и покровители	89
Медичи.....	107
Сады Медичи.....	122
Богатство и роскошь	129
Художники и интеллектуальная элита.....	145
Ремесло и искусство.....	159
Подобна живописи поэзия	170
Свободное искусство	190

Часть III : Ценители и оценщики.....	220
Искусство и «эффективный менеджмент»	220
Эстетическое отношение и коммерческий интерес в трактовке теоретиков Просвещения	229
Критика утилитарного отношения к искусству в классической немецкой философии	250
Капитал и «свободное духовное производство» в научном коммунизме	279
Эстетическое и экономическое наслаждение	295

Введение

Эта книга пишется полвека спустя после выхода знаменитого исследования Фрэнсиса Хаскелла «Художники и патроны», ставшего для меня доступным в пиратской, надо полагать, копии китайского производства 2006 года. Более того, основная часть материалов получена через прокси-сервера из библиотек ведущих университетов мира тоже не совсем легальным путём, а через сайт с маленькой эмблемой серпа и молота, стоящий на позициях отстаивания права науки на открытость. Уже уничтоженный к этому моменту сайт «Книжный червь», скачивающий книги, выставленные для реализации на «Googlebooks», дал несколько десятков полезных файлов. Разумеется, все авторские права мною соблюдены и необходимые ссылки сделаны, но нарушены права посредников, наживающихся на коммерции в сфере науки. Коммерция и идеалы (религиозные, художественные, научные) стали лейтмотивом этой книги. Её основной предмет анализа — связь расцвета культуры с феодальными институтами, каковыми являлась аристократическая система патронажа и,

особенно, патронажа римских пап, кардиналов и религиозных орденов. Её материал — обильная и разнообразная художественная жизнь Рима, особенно Рима XVII столетия, в которой причудливо переплелись эталоны Академии св. Луки, организация первых выставок, рождающаяся богема, далёкая от официальной поддержки, и появившаяся в этот момент свободная торговля произведениями искусства. Идеальная ценность и коммерческая стоимость расходятся в следующем столетии, когда приток иностранцев, скупающих модные произведения, делает моду на художника, а не качество его работ решающим в ценообразовании. Крайние формы эта тенденция приобрела на рубеже позапрошлого и прошлого веков.

Прошлый век начался с переоценки ценностей и борьбы с музеями. Филиппо Маринетти в своем «Манифесте футуризма» (1909) писал: «Надо расчистить ее (Италию - В.Г.) от бесчисленного музейного хлама - он превращает старину в одно огромное кладбище. Музеи и кладбище! Их не отличить друг от друга — мрачные скопища никому неизвестных и неразличимых трупов. Это общественные ночлежки, где в одну кучу свалены мерзкие и неизвестные твари. Художники и скульпторы вкладывают всю свою ненависть друг к другу в линии и краски самого музея»¹. Наш век начинается с массового приобщения к виртуальным коллекциям музеев, на «фэйсбуке» странички музеев с размещаемыми оцифровками изображений массово посещаются ценителями прекрасного, которые постоянно копируют к себе в хронику понравившиеся произведения, обсуждают их с друзьями из разных стран. Отраднее, что в это общемировое движение включены и люди иконоборческих культур (мусульманство, иудаизм), что позволяет сделать вывод о большой роли (и всё возрастающей) миметического образа в современном мире, что так не нравилось Маринетти и его единомышленникам.

¹ Цит. по: *Грицкевич В. П.* История музейного дела до конца XVIII века. Санкт.-Петербург. Гос. Ун-т культуры и искусств.—2-е изд., испр. и доп.—СПб: СПбГУКИ, 2004. С. 57.

Но ценность изображения или архитектурного сооружения предполагает его оценивание и с коммерческой точки зрения. Ценность и стоимость... Как они соотносились в прошлом, как соотносятся теперь? В начале двадцатого века была перевернута обычная последовательность и, начиная с Даниэля-Генри Канвейлера, нашедшего благодарных покупателей своего товара в США и России, стоимость авангардного произведения стала условием эстетической оценки. На место ценителей пришли оценщики. Многочисленные сайты, посвященные инвестициям в изобразительное искусство, сосредоточены на простой статистике роста цен. Художественные достоинства никто уже не комментируют, все сосредоточено на новой разновидности биржевой игры на повышение, разновидности, диктующей свои правила и художественной критике. Маклер становится фигурой, определяющей движение вкуса, поскольку он вкладывает деньги в рекламу своего товара.

Новоевропейское представление о личном таланте и личных заслугах окончательно победило средневековую сословность. И в этих условиях принцип «презирайте непосвященную чернь» был способом защиты нового искусства и новой элиты, но граница между «чернью» и духовной аристократией отныне не была уже границей социальной. Статус художника был в это время достаточно высоким. Влиятельный неоплатонизм рассматривал творчество художника как аналог свободной деятельности вообще². Постепенно хорошее знание искусства и его понимание становятся условием высокого социального престижа личности.

Зависимость от мецената многими художниками воспринималась драматически. Рафаэль писал Франческа Франча из Рима 5 сентября 1508 г.: «Сделайте милость, войдите в мое положение. Вы ведь и сами иной раз испытали, что значит быть лишенным своей свободы и жить в зависимости

² Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium / Ed. R. Tajne. Cambridge, 1944. P. 67–71.

от господ...»³. Художник длительное время был зависим от патрона. Подчинение художников диктату Академий художеств было частным случаем отношения между художником и его покровителем, которые один французский исследователь сравнил с отношениями между поданными и сюзереном. Они неизбежно должны были смениться и сменились на сделку между художником и торговцем, но стали ли они основой той «объективности», которую видел в усилении власти денег в сфере искусства Золя, а потом видели и многие другие защитники «свободного рынка»? Государственный диктат в сфере искусства, осуществлявшийся через Академии художеств, сменился не на свободную конкуренцию, а на некоторую другую форму управления. Этот процесс не остался незамеченным в эстетической литературе прошлого, анализ которой предложен в заключительной части «Ценители и оценщики».

Часть I: Молящийся и зритель

Творение и изготовление

Тема Бога-мастера известна ещё древней мифологии. Многие народы верили в то, что источник создания мира и человека – это ремесло, с помощью которого высшее существо изготавливает мир в прямом смысле слова. Эта первоначальная демиургия, демиургия в этимологическом смысле слова, понимается необыкновенно наглядно и конкретно, отождествляясь с работой кузнеца, ткача или гончара. Мир создается точно так же, как создается любая привычная вещь. Способ его создания столь же хорошо знаком человеку⁴. Мастер, демиург, тот, этимология наименования которого означает «творящий для народа», приобретает и сказочную творческую силу, загадочным образом способен оживить сделанное им. Выкованные

³ Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах / Под общ. ред. А.А. Губера и др. В 7 тт. М.: Искусство, 1966–1970. Т. 2. С.185.

⁴ См.: *Curtius E.R. European Literature and the Latin Middle Ages...* P. 545.

легендарным кузнецом или вылепленные гончаром фигуры оживают. И эта мифологизация реальных человеческих искусств и умений существует во всех древних культурах. Чаще всего происходит объединение процесса «делания», непосредственного изготовления и «сотворения», магического оживления созданного – «Хнум тебя сделал. Птах сотворил». В Египте эти два действия совершают разные боги, хотя Хнум, изготовивший людей и животных на гончарном круге, создает не только тело человека, но его нематериальный двойник «ка», Птах творит весь мир, называя имена. Если использовать латинскую терминологию, то можно было бы назвать одного «Deus-artifex», а второго – «Ideator mundi».

В других культурах и предметное изготовление, и идеальное сотворение осуществляются одним Богом-демиургом, вплоть до ветхозаветных представлений о создании человека. Не случайно христианская традиция в лице Августина настаивала на том, что человек способен лишь «изготавливать», но не «творить». Простому смертному остается лишь область предметного творчества, а загадочная способность оживать созданное – не в его силах. Создание не может создавать.

М.Н. Соколов справедливо обращает внимание на этот факт, отмечая, что еще в древности «сложилась генеалогия творческого богоподобия, не столько выводящая художественную деятельность из начальных актов Гenezиса, сколько, наоборот, сводящая ее к этому божественному истоку. При этом вплоть до XVI века само слово «творить» (лат. creare и его новоевропейские производные) вообще крайне неохотно прилагалось к изготовлению вещей рукотворных. «Тварь неспособна творить», – безапелляционно заявил Блаженный Августин. Человеческие способности подражания верховному мастеру представлялись крайне ограниченными, поскольку, как подчеркивал тот же Августин, человеку свойственно видоизменять уже существующее,

создавая материю из материи согласно форме, заложенной в душе, тогда как Бог-художник творит из ничего формы доселе неведомые»⁵.

Если средневековые сравнения Бога и мастера только с большой долей условности можно рассматривать как эстетические, то ренессансные интерпретации этой темы впервые приобретают ясный художественный оттенок. Например, для ренессансной традиции важно, что первые люди имели своим примером «столь прекрасный образец мироздания»⁶, а их искусства были подобием искусства Бога-мастера. Это Господь явил миру первоначальную форму скульптуры и живописи. От его созданий позже путем подражания возникли скульптура и живопись. И смогло произойти так именно потому, что в божественном искусстве они были уже заключены, как и предшествующий им рисунок. Поэтому не египтяне и не халдеи изобрели рисунок. Он существовал изначально. Это основа божественного искусства⁷. Ренессансная концепция человека как второго Бога, способного создавать новый совершенный мир, наиболее полно отразилась в теории искусства этого времени, но она же была основой философии Нового времени с ее идеей о самостоятельности человеческой воли и воображения. Николай Кузанский писал в своем сочинении 1458 года «Берилл»: «Человек есть второй бог. Как бог – творец реальных существей и природных форм, так человек – творец мысленных существей и форм искусства»⁸. Живопись

⁵ См.: *Соколов М.Н.* Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. Гл. 1. С. 94 (электронный вариант рукописи).

⁶ Вступление ко всему сочинению // *Vasari G. Le Opere...* Vol. 1. P. 221 *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 163

⁷ «...в обоих искусствах рисунок, представляющий собой их основу и, более того, самую их душу, в коей возникают и коей питаются все действия разума, уже обладал наивысшим совершенством при возникновении всех остальных вещей. Когда всевышний Господь, создав огромное тело мира и украсив небо яснейшими его светилами, спустился разумом ниже, к прозрачному воздуху и тверди земли, и, сотворив человека, явил вместе с красотой изобретенных им вещей также и первоначальную форму скульптуры и живописи» См.: Вступление ко всему сочинению // *Vasari G. Le Opere...* Vol. 1. P.116; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 1. С. 157.

⁸ *Кузанский Николай.* Сочинения. М., 1980. Т. 2. С. 99.

вновь создает все видимые вещи, а живописец «как бы уподобляется божеству, создавая при помощи своей живописи живые существа»⁹.

Создание этих вещей может быть не только изображением, но и вполне наглядным построением модели мира, «демонстрацией» в том значении, которое это слово приобрело во времена Альберти¹⁰.

Коль скоро живописец способен повторить Природу и даже может выдать свои создания за реальные вещи, он на деле показывает свою способность быть «вторым Богом». Собственно, в этом значении и говорит о человеческом творчестве Николай Кузанский, когда видит его суть в создании «мысленных сущностей и форм искусства». Даже если принять за обычную метафору утверждение о том, что зрители воспринимали модели Альберти как реальные вещи, сами эти «демонстрации» уравнивали искусство человека и искусство Бога-мастера. Человек оказывался способным не только восхищаться божественным искусством создания реальных вещей, не только воссоздавал их своими изображениями, но и пытался повторять мастерство Творца в маленьких моделях огромного мира. Мира ночного с сияющими предзвездными звездами и луной и мира дневного, освещенного блеском солнечного света. Для Альберти эти модели были куда важнее, чем просто демонстрация ремесленного умения. Это было соперничество с Творцом. И слова Кузанца о том, что «человек есть второй бог» становились в этой попытке померяться мастерством с самим Богом настоящим кредо художника. С другой стороны, убеждение в том, что господь создал тело мира, делало бессмысленным спор о дистанции между замыслом и воплощением, а это уже был путь к опровержению иконоборчества. Deus-artifex способен максимально точно воплотить свой замысел, и это именно вещественное, предметное воплощение. Это уже не Слово, не Логос, предшествующий творению не только по времени, но и по месту в иерархии ценностей, но, скорее, некий высший аналог замысла

⁹ *Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве...* Т. 2. С. 39.

¹⁰ Там же. Т. I. С. XXIV–XXV.

художника, который всегда видит будущее произведение в материале. И точно так же, как и *concetto* в ренессансной художественной теории, смысл этого предварительно воображаемого произведения в его осуществлении. Создавая мир, *Deus-artifex* воплощает предварительный замысел, а мир становится осуществлением высшей художественной идеи. Этот мир больше не рассматривается как утрата чистоты идеи при ее воплощении, как затемнение эйдоса, который как бы утрачивает истинность по мере погружения в косную материю. Эйдос перестает излучать свет в темноте материи, *hyle*. И именно поэтому критика внешней красоты лишается теперь своего логического и этического оправдания, становясь почти богохульственным недоверием к мастерству Творца.

В общей эволюции европейских представлений такой явный акцент на созданность мира, на деятельность Бога-мастера предопределен вполне земной ролью самого мастерства. Профессиональные навыки и умения свободного человека лишаются античного позора и печати рабской прикованности к физическому труду, теперь в мастерстве есть смысл и впервые созданы все условия для появления чувства цеховой гордости профессиональными умениями. *Deus-artifex* (в отличие от своего стоического прообраза) отныне и навсегда свободен от разлада между идеей и претворением. И именно осуществление замысла становится важнейшей частью его мастерства – доказательством высшего умения. Шедевр, создаваемый подмастерьем, теперь имел и свой высший прообраз в созданном творцом, а каждый ремесленник мог соревноваться и мысленно вступал в такое идеальное соревнование с божественной способностью к созиданию. Представление о совершенном собственном произведении постоянно перекликалось с тем представлением о высшем совершенстве, которого достиг бы сам создатель, если бы занялся такими маленькими предметами, которыми занимается ремесленник. Мастер небесный и мастер земной постоянно вступают в соперничество. В первоначальном варианте предисловия к жизнеописанию Антонио да Сангалло Младшего Вазари дает

свой вариант ответа на вопрос о том, как соотносятся творения Природы и создания рук человека, как сосуществует естественное и созданное посредством искусства. Он отвечает на вопрос, встававший в культуре с тех пор, как человек стал отличать себя от всего остального мира, и ставившийся всякий раз по-новому. В ренессансном варианте ответа главным оказывается возможность гармонии между естеством и искусством, между природой и человеком. Они взаимно необходимы друг другу. Природа создает первоначальный, еще грубый и необработанный материал, который превращается в подлинное произведение лишь человеком. Грубая природа становится «украшенной» благодаря человеческому искусству и его способности к творчеству, дарованной небесами. Только человек может «проявить» природу, как бы освещая ее лучами разума. И точно так же, как ночью не видны красоты мира, так неразличимы они и в неводеланной, аморфной, первоначальной природе – природе естественной. Старая тема превращения первоначального хаоса в упорядоченный и прекрасный космос имеет здесь основной лейтмотив – возделанность природы, рукотворность ее «украшенного» варианта. Вазари пишет: «А художники, соревнуясь, совершенствуются в своем деле и обретают славу вечную, ибо, подобно ярчайшему солнцу, посылающему лучи свои на землю, делают мир еще более украшенным и прекрасным. Ибо великая мать наша, породившая наших предков, благодаря их творениям, число коих растет бесконечно, очищается от грубости и становится из необработанной возделанной и красивой. А небеса, дарующие при рождении разум, любуются столь прекрасными сооружениями, созданными фантазией, радуются, видя, в каких божественных и грандиозных сооружениях проявляется человеческий разум»¹¹.

¹¹ Жизнеописание Антонио да Сангалло, флорентинского архитектора // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 4. С. 88.

Фантазия едина с природой, поскольку именно в воображении человека проявляется творческая сила природы и неба. Понятия эти Вазари практически не разделяет, как не разделяет он «творения предков» и творчество современников. Все усилия людей по преобразению, очищению и украшению природы сливаются в единое усилие. Подобно тому, как поле, обрабатываемое из поколение в поколение, дает все более щедрые урожаи, так и природа совершенствуется из века в век. Творческие силы человека, направленные на создание более совершенной «второй природы», умножаются, многократно усиливаются преемственностью человеческих способностей создавать новое и привносить это новое в реальность.

Неустроенная земля, с одной стороны, представляется таким же воплощением хаоса, каким она казалась и античным авторам. Но постепенно начинает все яснее звучать новая нота, связанная с признанием самобытного совершенства природы, не претерпевшей ещё изменения от человеческой деятельности. Право на действие естественного закона и обязанность внимательно исследовать собственные *ragioni* природы, её изначальные «разумные основания», логически связаны между собой.

Создатель отличается от обычного мастера тем, что творит и свой собственный материал, и те формы, в которые он его претворяет. Художник-человек всего лишь видоизменяет готовое, но и это уже очень много.

Вспомним Кузанского и его слова о человеке как втором Боге.

Ранние стадии развития представлений о демиурге ближе стоят к предметной стороне его деятельности. *Deus-artifex* отождествляется с ремесленником.

Финский «кователь небесного железа» Ильмаринен своим искусством создает не только плуг, но и небесный свод со светилами, хотя они и не очень хорошо функционируют, проще говоря, не светят, но роднят его с другими мастерами-созидателями. Явный космогонический оттенок сохраняется и в ранних описаниях произведений искусства. Даже при восторженной оценке искусности, качества их изготовления, главным становится их чудесный

«живой» характер. Бог-мастер во многих мифологиях создает чудесные оживающие предметы. На определенной стадии литературные описания ремесленного изготовления этих волшебных предметов сохраняют черты мифологичности. Щит, созданный Гефестом «с мудрым расчетом», является моделью мира. «В самой середине представил он и небо, и море, неутомимое солнце и полный блистающий месяц». Словно по волшебству, этот сказочный щит заполняется красивыми городами, населенными людьми.

В «Физике» Аристотеля¹² есть очень важное с этой точки зрения рассуждение о том, что возникающее «по природе» и возникающее искусственно сходно по самому процессу возникновения. Они не столько внешне оказываются похожими, сколько сходно создаются и потому степень подобия здесь более высокая. Это воспроизведение вовсе не означает внешнее копирование, но именно повторение законов возникновения природных объектов в человеческом искусстве. Под искусством, разумеется, здесь следует понимать технэ в его классическом значении, включающем в себя не только и не столько «изящные искусства», сколько весь спектр человеческих навыков и умений, того, что мы называем «искусностью». Итак, Аристотель пишет: «Если бы дом принадлежал к числу предметов, возникающих от природы, он возникал бы так же, как теперь он возникает путем искусства, а если бы, наоборот, предметы, возникающие от природы, возникали не только от природы, но и путем искусства, то они возникали именно такими, какими способны становятся от природы. Если существуют некоторые произведения искусства, в которых “ради чего” достигается правильно, а в ошибочных произведениях “ради чего” намечается, но не достигается, то это же самое бывает и в произведениях природы, а уродства суть промахи в отношении такого “ради чего”»¹³. Вспомним глубокий эмпиризм с одновременным и очень тесно связанным с готической натуралистичностью стремлением воспроизводить не только любую

¹² Аристотель. Соч. Т. 3. С. 98.

¹³ Там же. С. 98–99.

характерную деталь, но и любое отклонение, уродство в Позднем Средневековье. Это очень точный показатель совершенно иного принципа миметизма, нежели в античности и Возрождении. Очень отдаленно, но все же ясно этот принцип напоминает наивный изобразительный миметизм древневосточного, в частности египетского, искусства. Если в аристотелевской теории (и в греческой архитектурной практике) художник-архитектор не столько копировал природу, сколько пытался воспроизвести её способ действия, её логику, её функцию, это аристотелевское «ради чего-нибудь», то египтянин воспроизводил в своих колоссальных храмах-чащах природные формы, воссоздавал их чисто изобразительными средствами. К тому же эти миметические декоративные воспроизведения природных форм наделялись определенным символическим значением.

Совершенно иной характер эти аналогии носили в Греции. Мы не знаем греческой архитектурной теории, но можем воссоздать её характер по тому эстетическому впечатлению, которое производит сама эллинская архитектура. В этом впечатлении немаловажным моментом становится не прямой и буквальный, а функциональный миметизм. Формы храма не противостоят природе как что-то искусственное, они не жёстко геометричны и «правильны», но подчинены общеорганическим закономерностям.

Энтазисное утолщение подобно упругому сжатию мышц, и оно наглядно демонстрирует логику усилия поддерживающей антаблемент опоры, эхин также словно находится под прессом, и упругое его расширение столь же органично, как и тектоническое усилие опоры. Миметизм греческой архитектуры весь в этом «как бы», он по сути своей не буквален, не изобразителен, а метафоричен. Каннелюры это как бы складки, энтазис – как бы напряжение мышц, эхин – как бы сжатая и слегка расширившаяся под удерживаемой тяжестью упругая форма. Этот миметизм мы воспринимаем уже с позиций современного эстетического чувства и воспринимаем, надо сказать, безо всякого усилия. Мы не привносим в свое восприятие ничего

такого, что было бы слишком сильной модернизацией античного чувства красоты и целесообразности. Целесообразности, понимаемой как красота.

Функциональность была заложена в такого типа архитектурном миметизме изначально. Он соответствует той стадии отношения к природе, когда совершается переход от религиозных представлений архаического типа со свойственными им непосредственными олицетворениями к новому осмыслению окружающего мира, когда в фантазии мифологических представлений стихийно уже схватываются важные естественные закономерности, когда мифология становится логикой мира, рождая натурфилософию как способ нового постижения природы. Первоначальный хаос эмпирических наблюдений претворяется в космос первых теоретических попыток понять природные первоначала. Пестрая мешанина изображений природных форм в архитектурных конструкциях замещается тем, что можно назвать органической или функциональной конструктивностью, то есть такой формой создания искусственных объектов, в которых «ради чего», если воспользоваться аристотелевским выражением, функциональная задача, стремится повторить способ действия природы, ее внутреннюю закономерность. Это не изображение природных форм и не их имитация, но воссоздание процесса природного формообразования.

Неслучайно, как мы уже говорили, многими теоретиками Средневековья аристотелевская фраза «искусство подражает природе» понималась именно в этом, не изобразительном, но функциональном смысле – в значении подражания по способу действия – «modus operandi». Античность в классическую эпоху понимала мимесис именно как подражание функциональной закономерности природных объектов, даже логике природообразования, роста органических форм. Как правило, мимесис понимался расширительно и в него помимо изобразительности включались представления о структурных закономерностях природы и их воспроизведении в любом виде человеческой деятельности. Изображение природных форм типа папирусовидных или лотосовидных колонн в

античной архитектуре замещается тем, что можно назвать органической или функциональной конструктивностью. То есть такой формой создания искусственных объектов, в которых «ради чего», если воспользоваться аристотелевским выражением, функциональная задача, стремится повторить способ действия природы, её внутреннюю закономерность, хотя непосредственно созидаящая сила здесь внешняя по отношению к объекту.

Тот новый тип архитектурного мимесиса, который создала Греция, это уже не хаос прямых изобразительных аналогий, но космос сложных абстрактных соответствий, определенный порядок закономерностей, подмеченных в природе, а не набор увиденных в ней деталей.

В этом смысле античная архитектура это тоже микрокосм, в котором повторены законы макрокосма. Но повторены они лишь как законы. И разумеется, это вовсе не наивное мифологическое представление о природоподобии жилища, о чудесном повторении там наблюдаемого в реальности, когда былинный Садко украшает белокаменные палаты изображениями «красна солнышка», «светла месяца» и «частых звезд», которые «пекут» там одновременно с космическими светилами¹⁴. Это чудесное повторение законов природы в более развитом варианте замещается сознательным повторением природных закономерностей. Наивный миметизм древневосточных храмов, воспроизводящих в формах опор растительные формы и изображающих на темно-синем потолке звезды, достаточно близок тому представлению о легендарных жилищах, которые мы встречаем в фольклоре многих народов. Как правило, описания в эпических формах архитектуры воспроизводят представление о логике устройства Вселенной. В них легко увидеть близость архаическим архитектурным формам с их явно выраженной изобразительностью. В литературном варианте даже более очевиден прямой перенос, который не является поэтической метафорой. Его усиливает и характерный рефрен, подчеркивающий аналогию: «На неби

¹⁴ См.: Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI–XVI веков. М., 1995. С. 33.

солнце и в тереми солнце, / На неби месяц и в тереми месяц, / На неби звезды
россыплются, / В тереми звезды россыплются»¹⁵. Прямой изобразительный
миметизм основан на подобном непосредственном отождествлении
Вселенной и рукотворного человеческого жилища. Разумеется, надо учесть,
что жилище это имеет сакральный, а не бытовой характер. Позже параллель
между мирозданием и зданием сохранится, но аналогии превратятся в
метафоры. Как бы средним звеном такой аналогии выступает математически
понимаемая гармония, законы которой едины в большом и малом мирах,
которые воссоздаются по единым принципам. Следующая ступень – новое
возвращение к органическим аналогиям в архитектуре, но уже в
упорядоченном, очищенном и отфильтрованном серьезной теорией варианте.

Есть один важный общий момент в ранних архаических стадиях развития
архитектурного миметизма, который повторяется в разных культурах на
определённых ступенях их формирования. В нём заключается и отличие
самых разнообразных форм архаической изобразительности в архитектуре от
того понимания соответствия природе архитектурных форм, которое будет
выработано позже, в развитой эстетической теории. Эта особенность –
единство наивной изобразительности и символизма. Два эти момента
оказываются гораздо более существенными, чем любые конструктивные
соответствия между постройкой и природной формой, которые свойственны
более поздним культурам. Имитирующая дерево или растение колонна
никогда не поддерживает тяжесть, не несет серьезную нагрузку, которая
оправдывала бы её присутствие в конструкции здания. Но ведь и в природе
дерево ничего не поддерживает, а просто растет. Если и можно говорить, что
оно что-то несет, то это всегда возможно только в чисто символическом,
сакральном значении, когда речь идет о Мировом дереве, поддерживающем
свод неба. Символическая опора в отличие от тектонической не нуждается ни
в каком функциональном назначении, поэтому изображение ее вполне

¹⁵ Цит. по: *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика... С. 33.

замещает любые конструктивные ассоциации, возникающие в культуре гораздо позже. Примитивная или прямая миметичность всегда оборачивается символиккой. Обе они оказываются противостоянием конструктивным аналогиям, практически не оставляющим места ни для непосредственной изобразительности, ни для внешней по отношению к архитектурной форме символической нагрузки. Любое стремление выявить логику природной формы и воспроизвести её в архитектуре будет приводить к противоречию со стремлением изобразить природу и поведать этим изображением о скрытом значении вновь создаваемой формы.

Еще одна важная сторона этой связи – во взаимодополняющем характере обозначения и изображения. Архаическая изобразительность в архитектуре подразумевает отношение к сооружению как к аналогу мироздания. Здание, созданное человеком, всегда повторяет мироздание. Оно никогда не воспринимается само по себе. Когда на потолке древних храмов изображаются звезды и этот потолок кажется зрителю небом, то это не картина и не декорация, а сакральный образ, который (как и любой сходного типа образ) тождественен с представляемым объектом. Это отождествление изображения и изображаемого и отличает ранний миметизм от любой формы иллюзионизма в более поздней архитектуре, которая, возможно, создавала более точные изображения прорыва в небо в купольных росписях, но всегда оставалась декором, чье значение было сугубо изобразительным.

Утрата сакрального тождества между сводом и небом присутствует в этой игре иллюзорным пространством. Барочный натурализм слишком хорошо видит дистанцию между повторением и воспроизведением природы и реальностью, потому стремится к стиранию грани между ними. Это тоже эстетическая условность, которая так и воспринималась зрителем своей эпохи. Для древнего взгляда отсутствие границы между реальностью и ее повторением было далеко не так очевидно. И здесь не было игры в иллюзионизм, но существовало то же стремление максимально приблизиться

к воспроизводимому образу, как и в египетском сакральном портрете. Изображение и изображаемое было тождественно и только поэтому так похоже. Изображение вполне могло не только нести многие функции объекта, но и обладать почти мистическим могуществом. Нарисованные звезды на тёмно-синем фоне были реальнее, чем те же звёзды вне храма. Корреджо гораздо более миметичен и точен в своей имитации купола неба в росписях интерьеров. Но иллюзионизм Корреджо строится на обмане зрения, который зритель принимает как искусный и мастерский обман, как совершенство мастерства художника. Зритель ощущает себя именно зрителем, восхищается умением декоратора подобно тому, как отдает он должное такому же мастерству в театральных декорациях. Здесь та грань между реальностью и её искусственным воспроизведением, что и в театре. Иллюзия, какой бы полной она ни была, всегда воспринимается лишь как иллюзия. Грань, отделяющая реальность от её воссоздания, сохраняется при любых условиях. Архаические же аналогии между космосом и зданием были далеки от декорации. Даже будучи очень декоративными, как в случае с многоцветными «финиковыми» колоннами Месопотамии, они в первую очередь имели сакральное значение и только в этом качестве воспринимались молящимися в храме людьми. Изображая объект, они несли его в себе, продолжая функцию первобытных изображений, вполне тождественных для древнего человека тому, что на них собственно изображалось.

Тождество изображения и изображаемого

Хрестоматийным фактом истории ранних форм искусства является то обстоятельство, что первоначально изображение и изображаемый объект практически не разделялись. Палеолитические пещеры, сохранившие следы поразительной по уровню исполнения миметической живописи, сохранили и следы такого отождествления предмета и его живописного воспроизведения. Предмет и его миметический двойник – изображение – были и в восприятии

художников, и в восприятии участников магического ритуала одним и тем же. На изображения переносили действия, адресованные объекту, а на реальное существо воздействовали через его образ. Раны, наносимые в ходе охотничьих ритуалов на поверхность, изображающую зверя, должны были обеспечить поражение реального прототипа.

Все, что было опасно в реальности, было опасно и в своем рукотворном воспроизведении. Головы приставлялись к макету туловища, но убирались немедленно после совершения обряда. Раннее представление об «оживающих» произведениях сохранялось достаточно долго в мифологии и фольклоре большинства народов. Связь с миметической магией и характерным для неё переносом действий, совершаемых с двойниками и подобиями предметов, на сами предметы определила тот способ отношения к изображению, который можно назвать архаическим или первобытным отождествлением. Естественно, что при таком прямом отождествлении изображения и объекта всё, что их отличает, проходит мимо воспринимающего искусство человека. Эстетическое качество самого изображения было не столь существенно и потому уверенная гибкость линии, лаконизм силуэта или колористическая гармония самостоятельной ценности не имели. Любой акцент на внимании к форме ведёт к разрушению основы искусства такого типа и главной линии его восприятия – чувства тождественности. Строго говоря, это отождествление противоположно эстетическому чувству.

Не случайно в развитой теоретической традиции, например в аристотелевской «Поэтике», важнейшая для концепции мимесиса категория «узнавания» рассматривается не столько со стороны непосредственной похожести, сколько как проблема дистанции между изображением и его прототипом. Эта дистанция, осознаваемая зрителем, позволяет ему оценить сходство и получить удовольствие от предметов, различить изображение и изображаемое, одно из которых может быть «прекрасно» даже в том случае, если другое «безобразно». Но это уже поздний этап, на ранних же стадиях,

фиксируемых мифологией и эпосом, тема оживающих искусственных созданий становится одной из наиболее часто повторяющихся.

Теория в лице Аристотеля могла обосновывать существование дистанции между подражанием, мимесисом и тем, чему подражают, но практически необходима была коренная смена парадигмы культуры для возникновения современной оценки качества исполнения. Мы не замечаем этого, поскольку живем в эпоху, когда ремесленное мастерство, его виртуозность и совершенство столь же ценимы, как, например, мастерство интеллектуальных умений. Они не противостоят как низшее и высшее, соответственно нет и противостояния сюжета и исполнения, замысла и формы. Напротив, видя материал, понимая его специфику, мы только и можем оценить формальное совершенство исполнения. Присутствие материала, умение видеть материальность изображения стало для нас столь же естественным, как было прежде естественным следить за сюжетом, относясь к его вещественному воплощению как к низшему, ремесленному слою. Вплоть до ренессансной традиции, впервые сблизившей профессиональные и зрительские оценки, материал и замысел противостояли друг другу. Профессиональное «мышление в материале» не интересовало теорию, а «сделанность» изображения была его недостатком, а не достоинством. Несмотря на часто встречающиеся риторические формулы отождествления, у Вазари нет и следа этого неприятия «сделанности». И когда мы встречаем утверждения, что «краска казалась не краской, а живым телом», то акцент здесь делается на качестве изображения, на его виртуозном совершенстве, на тенях, помогающих воссоздать иллюзию телесности, на чудесном колорите, обладавшем особым совершенством¹⁶.

Остается серьезной проблемой вопрос о том, какими путями формировалась эта новая культура визуального восприятия. Понятно, что Вазари как

¹⁶ Жизнеописание Антонио из Корреджо, живописца // Vasari G. Le opere... Vol. 4. P. 115–116; Вазари Д. Жизнеописания... Т. 3 С. 56.

профессиональный художник может увидеть то, что не всегда разглядит в изображении неподготовленный зритель, но важно другое – культурная ситуация менялась таким образом, что особенности восприятия произведений искусства самыми разными слоями общества и самыми разными профессиональными группами пусть по-разному, но трансформировались. М. Бэксандалл исследует эту проблему, специально касаясь вопроса об изменении навыков визуального восприятия и в тех «субгруппах», которые вовсе не были профессиональными художниками, то есть не обладали теми качествами, которые он называет «зрительными умениями и навыками»¹⁷. Несмотря на то, что живописец имеет совершенно особые «визуальные навыки», уровень и особенности визуальной культуры общества, в котором он существует, оказываются определяющими.

Интересно сравнить доводы в защиту религиозных образов, которые приводились в это время. Так или иначе, но становится очевидно, что и сам характер аргументации существенно менялся. Так, Иоанн Генуэзский в конце XIII века приводит три довода в пользу образов. Его словарь, как справедливо отмечает Бэксандалл, ещё вполне традиционен, но в аргументации проскальзывают новые оттенки. «Знайте, что были три довода для установления изображений в церквях. Первый, для наставления простых людей, поскольку они наставляются ими как книгами. Второй состоит в том, что тайна воплощения и примеры Святых могут быть гораздо живее в нашей памяти, когда они ежедневно находятся перед нашим взором. Третий – чтобы возбудить чувство благочестия, которое пробуждается более надежно тем, что мы видим, нежели услышанным нами»¹⁸. Подготавливалась почва для новой культуры восприятия, а сами эти изменения захватывали все области. Оправдание зрительных впечатлений и обоснование их суверенности через апелляцию к их роли для воспитания благочестия было новым и по

¹⁷ «Visual skills and habits». См.: *Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy...* P. 40–41.

¹⁸ *Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy...* P. 41.

сравнению с византийскими аргументами в защиту образов, и по сравнению со специфическим преломлением подобных доводов в древнерусской культуре. Изображение не может заменить ничто. И теперь это уже не только и не столько «библия для неграмотных», сколько самостоятельное средство воздействия на умы и сердца людей, которое не может заменить никакое слово. В опубликованной в 1492 году проповеди доминиканца Фра Микеле новые оттенки аргументации ещё более явственны. В его речи те же три довода в пользу присутствия образов в церквях, но способ аргументации значительно более развернутый. Нельзя поклоняться изображениям, но нельзя и разрушать их, памятуя о том, о чем они повествуют.

Традиционная аргументация становится подробной и уверенной. Но такая защита образов почти вплотную приводит к мысли о независимом качестве самого изображения. Парадоксальным образом слова о достойном святого предмета мастерстве живописца встречаются даже в «*De Simplicitate Vitae Cristinae*» Джироламо Савонаролы¹⁹. Выступая за то, чтобы в церквях не было изображений, он не только аргументирует это особой мощью воздействия зрительного образа, но и ссылается на то, что неумелые изображения посредственных художников вызывают смех. Только работы с подобающими сюжетами и созданные величайшими мастерами достойны того, чтобы находиться в храмах. Эстетическая оценка изображения практически впервые стала настолько значимой, что наравне с традиционными аргументами и контраргументами участвует в многовековом споре об образах. Наступила новая эпоха. И даже последовательный аскетизм Савонаролы странным образом сочетается с требованием высокого эстетического качества священных изображений. «Величайшие мастера», которым одним позволительно работать над храмовыми образами... Это означает только то, что вся прежняя апелляция к чудесам, совершаемым иконами, да и все аналогичные поверья остались в прошлом. Они

¹⁹ На это обращает внимание Энтони Блант. См.: *Blunt A. Artistic Theory in Italy...* P. 46.

присутствуют в культуре, но слишком явным стал их рудиментарный характер. Их могут разделять самые тёмные слои общества, но никогда уже «нерукотворные образы», *images acheropoiētoi* не станут тем, чем они были для всего общества.

Отныне и навсегда изображение стало рукотворным, его создает мастер, а это значит, что личная виртуозность художника начинает замечаться, а чуть позже и оцениваться. Эстетическое чувство всё глубже проникало в чувство религиозное. И теперь для того, чтобы не заметить изображения, человеку европейской культуры необходимо будет совершать над собой усилие.

Подобно тому, как совершает его

о. Павел Флоренский, когда вновь пытается вернуться к средневековому отождествлению образа и прообраза: «Се – Сама Она» – не изображение Её, а Она Сама, чрез посредство, при помощи иконописного искусства созерцаемая. Как чрез окно, вижу я Богоматерь, и Ей Самой молюсь, лицом к лицу, но никак не изображению»²⁰. Приводя эти слова Павла Флоренского, исследователь отмечает их близость идеям Иосифа Волоцкого, который призывал поклоняться иконе Богородицы, «яко же самой оной, а не иной». Но с особой силой утвердившая значение изображения, а значит, «инаковости» и «рукотворности» эпоха отделила невидимой чертой эти две позиции. Можно пытаться возродить древнее убеждение в тождественности подобия изображаемому, но это сознательное стремление навсегда разделено с подлинным средневековым отношением к иконе границей, прочерченной ренессансной культурой.

Созданное художником изображение отныне будет оцениваться по критериям эстетическим. Можно стремиться поверить в нерукотворный образ, но для этого придется постараться заставить себя сознательно забыть опыт Ренессанса. И по сути дела, идущее из глубокой древности убеждение в

²⁰ Флоренский П. Собрание сочинений. Париж. 1985. Т. 1: Статьи по искусству. С. 223, 226. Цит. по: Бычков В.В. Русская средневековая эстетика... С. 232.

чудесном присутствии изображаемого в изображении уже невозможно в полной мере воскресить. Апокрифическое предание, которое рассказывает Иосиф Волоцкий, можно пересказать, но нельзя вернуться назад в культуру, для которой было абсолютно достоверным, что когда Лука написал икону Богородице и принес её показать ей, «она же очи свои възложившу на ту и глагола благоговейне и с властью: благодать моя с тою. И бысть слово дело, и чюдеса и знамена и тмы чюдотворения быша от пречистыа иконы от того часа и до ныне. Идеже аще въобразиться пречистый ея образ, тамо и благодать ея приходит пречестно сдействующи иконе Божиа матери»²¹.

Images acheropoiëtoi, нерукотворные образы, уступили место изображениям, созданным руками человека. И смена парадигмы культуры самым непосредственным образом отразилась на восприятии произведений искусства и способах их оценки. Исцеления с помощью краски, которой легендарный иконописец Алимпий закрасил язвы больных, больше не ждали, зато качество этой краски самым подробным образом оговаривается в документах-договорах. И само по себе это уже начало пути к особому отношению к той «драгоценности мастерства», которая постепенно замещала внимание к «драгоценности материала»²². И естественно, что для Вазари легенды о Пигмалионе, как и вся линия того древнего отождествления изображения и реальности, которая стояла за ней, не что иное как «величайшая слепота мышления»²³. Автора 15 века писал: «Сколь глубоко созерцанье, влекущее душу к всевышним! Он пред глазами у нас и как бы отсутствует также; Здесь он и нет его здесь; телом пещера владеет, Душа наслаждается небом. Хотя всё это являет Образ, притом живописный, но несет он признаки жизни». С. В. Соловьёв, которому принадлежит перевод,

²¹ Бычков В.В. Русская средневековая эстетика... С. 232.

²² Эти документы приводит Бэксандалл в своем исследовании социальных условий развития кватрочентистской живописи: *Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. Ch. 1: Condition of Trade. P. 1–28.* См. также подборку материалов в работе: *Chambers D. Patrons and Artists...*

²³ Вступление ко всему сочинению // *Vasari G. Le opere... Vol. 1. P. 97–98; Вазари Д. Жизнеописания... Т. 1. С. 43.*

так прокомментировал в своей диссертации вышеприведённый текст: «Замечательно при этом, что все религиозные чувства связываются с созерцанием подчеркнуто рукотворного произведения, а их напряжение претворяется из мистического в эстетическое осознанием его художественной природы», что почти дословно соответствует и нашему анализу. Особенно важна здесь «рукотворность», сопутствующая трансформации мистического отождествления изображения и изображаемого в эстетическое их разделение.

Исследователь продолжает: «Другие образы, составляющие гуманистический экфрасис работ Пизанелло, также служат утверждению полноты жизни, сохранённой картиной. Речь идет о мире природы, воссозданном художником во всём богатстве и разнообразии. Ни в одной гуманистической поэме не обойден мотив, на котором фактически держится весь античный экфрасис: сопоставление искусства и реальности, восхищение искусством как второй природой, словесное преломление удивительной художественной иллюзии, что рождается на поверхности доски или полотна.

“Ты, кто равняешь свой труд всем на диво с трудами природы”, — такими словами начинает Гуарино да Верона одну из самых ярких экфраз разнообразия природных явлений в живописи Пизанелло. Картины пейзажа в передаче гуманиста оживляются движением звучащего слова (динамика смены времени суток и времен года, которая по сути невозможна в живописи): “Если деянье зимы изображаешь — всё стужи страшится Леденящей, скрежещет дерево без листвы. Иль помещаешь деянье свое в весеннее время — Весело в зелени луга пестреют повсюду цветы, Превжний наряд возвращают деревья, холмы расцветают, Радость с усладой дарит пение птиц в небесах”. Повествование разворачивается “историей”, слово по частям моделирует живописный образ, оно придает изображению качество зрелища, изменяя его одновременно с психологическим строем участников созерцания. В этом же преуспел ученик Гуарино Тито

Веспасиано Строщи, определив задачу своего произведения как демонстрацию целой панорамы природных явлений, которые различает внимательный зритель в творениях знаменитого мастера. Мир ранних натуральных штудий художников Возрождения оживает в этом описании.

“Гул полновзвучный потока мы, кажется, можем услышать, И здесь рассекает лазурь плавником серебристая рыба. Над омутом темным разносится кваканье шумной лягушки, В долине видны кабаны, а горы медведей скрывают. Свежесть источников чистых окутал ты мягким покровом, Сочные травы смешав с благовоньем душистых цветов”. Непосредственно связаны с пейзажем и придают ему качество буколической идиллии персонажи античной мифологии: нимфы, спешащие на охоту у Тито Веспасиано или Арион, ведущий своими звуками дельфинов у Базино. Излюбленный сюжет позднегоготических миниатюр — аристократическая охота обрисован поэтом с особым пафосом:

“Пугливые серны бегут, покидая лесное укрытье,

Но злобная свора собак с диким лаем их настигает. Зайцу погибель суля,
гончая пустилась в погоню Со ржанием встал на дыбы, закусив удила,
жеребец”. За этими стихотворными эскизами, литературными этюдами без труда угадывается картина Возрождения, тяготеющая к охвату мира во всей его полноте. Римская классика не дала поэтического творения, где бы воедино оказались слиты столь разные элементы окружения. Насколько отвлечены от самого предмета искусства восторги эллинистических приверженцев “реализма”, настолько же описания гуманистов соотнесены с действительными сюжетами и образами современных произведений»²⁴.

²⁴ Соловьёв С.В. «Искусство Раннего Возрождения глазами итальянских гуманистов, конец XIV — первая половина XV вв.». Дисс. канд. М., 1997. Электронный вариант рукописи. С.98.

Мастерство создания иллюзии

Пришедшая постепенно в европейскую культуру идея о миметичности, природоподобии, иллюзорности искусства стала новым словом в эстетике, она не оставляла места языческому или восходящему к язычеству отождествлению образа и изображаемого. И если такое смешение было для Вазари «слепотой мышления», то новым значением наполнялось и представление о зрении. Умение видеть мастерство создания иллюзии было присуще только развитым культурам. Не стоит обращать внимание на постоянный рефрен чисто риторического оборота «как живой», в развитой ренессансной традиции чаще всего за ним стоит что-то близкое вазариевской «vivacità», то есть естественности, жизненности, практически сливающейся с представлениями о качестве самого изображения. Оптическая иллюзия отныне становится главным достоинством живописи, и это уже была база для возникновения настоящей художественной теории, художественной теории в современном смысле слова. Ещё до перевода и широкого распространения «Поэтики» Аристотеля новоевропейская традиция была подготовлена к одной из основных идей Стагирита. Получаемая нами радость при созерцании изображений любых, в том числе и отвратительных предметов, это радость улавливания сходства. А это значит, что эстетическое восприятие основано на постоянном ощущении дистанции между изображаемым и изображенным. Ведь, вводя понятие «познание через подражание» (μᾰθησις), ѳнтичный мыслитель вводит как особый случай такой радости – наслаждение от качества самого изображения.

Хотя характерно, что это чувство как бы замещает «познание» в том случае, если человек не знает изображаемого предмета. «Подражать присуще людям с детства: <люди> тем ведь и отличаются от остальных живых существ, что склоннее всех к подражанию и даже первые познания приобретают путем подражания, и результаты подражания всем доставляют удовольствие; доказательство этому – факты: на что нам неприятно смотреть <в действительности>, на то мы с удовольствием

смотрим в самых точных изображениях – например, на облики гнуснейших животных и на трупы. Объясняется же это тем, что познание – приятнейшее <дело> не только для философов, но равным образом и для прочих людей, только последние причастны ему в меньшей степени. Глядя на изображения, они радуются, потому что могут при таком созерцании поучаться и рассуждать, что есть что, например: «вот это – такой-то!»; если же <изображенного> не случалось видеть прежде, то удовольствие бывает не от подражания, а от отделки, краски и тому подобных причин»²⁵.

Качество отделки и точность сходства в греческой традиции сливались в понятие *akribeia*. Одно из значений этого понятия ближе всего к способности художника точно изображать реальность. Но это значение касается не столько иллюзионизма, сколько тщательности обработки поверхности. Характерно, что в этом смысле «*akribeia*» отличает работу скульпторов. Дионисий Галикарнакский упоминает скульптора, передававшего «вены, и впадины [щек] и пушок [кожи] и другие такие же мельчайшие детали» как примеры *akribeia*²⁶. Лукиан хвалит «изображения лошадей и людей, выполненных с предельной точностью»²⁷, или говорит о статуе, которая и красива, и отличается «очень точным сходством»²⁸. В отличие от мифологического представления об «оживающих» изображениях главной линией в теоретической античной мысли об искусстве было осознание дистанции между изображаемым и изображением. Точность такого изображения в большей степени говорила о мастерстве художника. Не надо видеть в этом просто наивный иллюзионизм, в рамках традиционных формул рождалось представление о художественной виртуозности, хотя само это понятие возникает только в ренессансной традиции. М. Бараш отмечает среди основополагающих идей теории искусства Ксенократа, такое специфическое для античной художественной критики понятие, как *akribeia*.

²⁵ *Аристотель*. Поэтика. М., 1957. С. 43–44.

²⁶ Цит. по: *Barasch M. Theories of Art...* P. 21.

²⁷ Цит. по: Там же.

²⁸ Цит. по: Там же.

Быть может, лучше всего перевести это понятие как «отточенность», «прецизионность», если употребить современный вариант латинизма, пришедшего к нам из английского языка. Да и этимологически оно ближе всего к этому значению (*akis*, – «заостренный предмет»; или *akron*, «острие»). На английский язык Бараш переводит как «определенность, точность и аккуратность» (*sharpness, precision, and exactitude*). Наиболее очевидное значение *akribeia* – профессиональный навык художника и его «высшее мастерство». В определенном смысле можно сказать, что ближе всего этому слову современное значение понятия «виртуозность». Но разумеется, это понятие употребляется в античности несколько в ином значении. Оно может включать в себя представление о «мудрости» Фидия или Поликлета. И для него эта «мудрость» достаточно близка ренессансному представлению о профессиональной доблести *virtù*, во всяком случае, она связана с представлением о «точности»²⁹ и «совершенстве в мастерстве». В сходном значении употребляется Лукианом по отношению к исполнению поражающей своей величиной и одновременно точностью исполнения статуе Колосса Родосского и даже византийскими авторами³⁰. Этот оттенок значения понятия *akribeia*, как отмечает М. Бараш, отражает профессиональную гордость художника и является, таким образом, выражением роста его чувства собственного достоинства.

Достаточно часто употреблялось это понятие и как характеристика отточенности стиля.³¹ Нередко представление о точности выражений оратора переносилось на представление о точности линии рисунка. Например, Дионисий Галикарнакский пишет в «Римских древностях» о настенной росписи римского храма, которая была и точна в своих контурах, и приятна

²⁹ В английских переводах «Никомаховой этики» передается как «most precise», «наиболее точные» художники, но в значении приближающемся к современному представлению о максимально совершенном мастерстве, о тонкой и точной работе.

³⁰ Лукиан. *Dialogi mortuorum* 24. 1 и *Phalaris* 1. 11. См. *Pollitt J.J. The Ancient View of Greek Art*. New Haven, 1974. P. 117ff.

³¹ Иоанн Златоуст. *Oration XII*. 44.

сочетанием цветов³². Главным здесь, как нам кажется, было всё же не наивное удовольствие от иллюзорности, а вполне развитое ощущение этой иллюзии, которая все же не есть реальность, а потому имеет право на внимание к тому, каким именно образом она достигается. Платоновская критика мимесиса в живописи, продолженная средневековыми критиками искусства, своим принципиальным пунктом имела сопоставление естественного и искусственного, фальшивого, созданного человеком. Именно поэтому мимесис, воссоздание – всего лишь «человеческая часть фокусничества», сознательный обман, *sophisma*. Дистанция между ним и реальностью не может быть преодолена, а искусность такого обмана как бы усугубляла вину того, кто выдавал свои мнимые иллюзии реальности за саму реальность. В платонизирующей традиции разница между природой и ее изображением осмысливалась как различие между «правдой» и «правдоподобием».

Классическое положение о том, что «всякое подражание искусственно» (*omnis imitatio ficta est*) в средневековой теории приобрело еще более отрицательное значение – «поддельно». С того момента, как подражание, *imitatione*, стало просто «изображением», негативные эпитеты впервые стали прилагаться к недостаточно умелым, с точки зрения нового поколения, воссозданиям реальности. Вазари пишет, что до Мазаччо работы казались «написанными (*dipinte*)», его же работы были «живыми, истинными и естественными (*vive, veraci e naturali*)»³³. Отныне «написанными» были не все изображения, созданные рукой человека, но лишь те, что были сделаны неумелой рукой, не способной скрыть своих усилий, своего «ремесла», так и не ставшего настоящим искусством. Эта тема и подобное превращение прежнего негативного осуждения всякого искусства в осуждение чисто эстетическое, прежде всего касающееся качества изготовления, чрезвычайно

³² *Barasch M. Theories of Art... P. 21.*

³³ Жизнеописание Мазаччо из Сан Джованни ди Вальдарно, живописца // *Vasari G. Le opere Vol. 2. P. 288; Вазари Д. Жизнеописания... Т. 2. С. 166.*

характерно. Мазаччо снял условность всей прежней живописи и открыл дорогу истине. Чуть выше Вазари говорит об истинном пути (*la vera via*). Условность старой манеры – это *maniera* в старом тречентистском смысле слова, способ, набор технических приемов. Но жесткая линия контура, эти вставшие на цыпочки фигуры «лишены манеры», с точки зрения эстетических оценок XVI века, «лишены достоинства и манеры в самом существенном»³⁴.

Благочестивое и эстетическое

Эстетика и этика настолько тесно переплетены, что для Вазари абсолютно бессмысленными кажутся любые попытки их противопоставить: «Однако я отнюдь не хотел бы, чтобы кто-нибудь пал жертвой заблуждения. Считая все нелепое и беспомощное благочестивым, а все красивое и хорошо сделанное – порочным...»³⁵ Если бы они были действительно «любителями честного пути», у них от созерцания красивых святых «возникло бы стремление к небу и к тому, чтобы быть угодным Создателю всех вещей, от которого, как от наисовершеннейшего и наипрекраснейшего, и проистекает всё совершенное и все прекрасное»³⁶. Аскетическое отрицание прельщающей и обманчивой красоты лишалось своего основного – этического – аргумента. Созданное Богом-мастером совершенно и заслуживает восхищения, в этой способности оценить высшее искусство и заключается подлинная добродетель, *virtù*, талантливый человек, *uomo virtuoso*.

Сопоставление природы и искусства с этого момента начинает трактоваться как обоснование особого статуса искусства. Ведь «машину мироздания можно назвать великой и благородной живописью, нарисованной рукою Создателя и природы»³⁷. Варки в этом месте повторяет слова Кастильоне³⁸.

³⁴ Там же.

³⁵ Жизнеописание фра Джованни да Фьезоле ордена братьев-проповедников живописца // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 335.

³⁶ Там же. С. 339.

³⁷ *Varchi B. Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti...* P. 39.

Следует обратить внимание на то, что природа, «машина мироздания», названа «великой и благородной живописью». Эти слова, прозвучавшие как итог ренессансной традиции, стали своеобразным резюме полемики о статусе изобразительного искусства, которая имела длительную традицию.

В «Наставительном поучении» Гуго Сен-Викторский писал: «Что прекраснее света, который хотя и не содержит в себе цвет, однако, освещая, как бы придает окраску всем цветам предметов? Что для взора приятнее, чем небо, когда оно ясно и сияет, словно сапфир, и некоей приятнейшей температурой встречает зрение, услаждая очи? Солнце сверкает, словно золото, луна светит матовым блеском, словно электр, одни звезды струят пламенные лучи, другие блистают светом, а иные попеременно являют то розовое, то зеленое, то ярко-белое сияние»³⁹. Восхищение драгоценностью и красотой чистых цветов и оттенков, общее и в восприятии природы, и в восприятии интерьера, насыщенного обилием переливающихся драгоценных прикладных украшений, вообще очень характерно для Средневековья. Эстетическое восприятие золота и многоцветья камней усиливается от осознания их символического значения, а естественная радость глаза, воспринимающего сверкание светил и яркость цветов, поддерживается восторгом: «Каким образом мудрость божия производит такую красу из земного праха?»⁴⁰

Любое эстетическое восприятие оказывается зависимым от благочестивого или этического чувства, а самый неподдельный восторг перед красотой Творения всегда соотнесен с пониманием тленности и преходящести этой красоты. В нем всегда есть что-то от осознания, что все сотворено из праха, лишь чудесным образом преображенного волей господней в многоцветье и сияние. Подобно тому, как истинное сакральное отношение вытесняет эстетическое отношение к предмету поклонения, оно не дает развиваться и

³⁸ Ср. *Castiglione B. Il Cortegiano. Il libro del Cortegiano del conte Baldesar Castiglione, a cura di V. Cian, Firenze, 1947. P. 121.*

³⁹ История эстетики... Т. 1. С. 278.

⁴⁰ Там же.

независимому чувству прекрасного. В полной мере это недоверие к собственному восхищению красотой проявляется по отношению к созданиям рук человека, к искусству. Именно оно чаще всего соотносится со словом «прелесть», в котором все явственнее звучит оттенок «лесть», «прельщение», оттенок, придающий налет запретности любому эстетическому наслаждению. И не случайно Гуго Сен-Викторский после своего восхищения земными красотами делает столь характерную оговорку о поддельности восхищающего нас человеческого искусства: «Но зачем говорить о творениях божиих, коль скоро мы дивимся даже обманам человеческого искусства, прельщающего очи своей поддельной мудростью?»⁴¹ Искусство – всегда иллюзия и всегда оно будет обречено на неподлинность.

Человеческим умением и мастерством можно восхищаться, лишь помня об этой изначальной мнимости всех красот, созданных в тщетной надежде повторить великий путь Творения, на фоне которого всякая слабая человеческая попытка приблизиться к божественному творчеству лишь подделка. Искусственное отлично от натурального, и чем выше степень человеческого умения, человеческого искусства, тем более сомнительны все его ухищрения выдать себя за природное, то есть сотворенное самим Господом. Представление о Deus-artifex, Боге-мастере прошли длительный путь эволюции от стоиков до поздних схоластов. Простой ремесленник, artifex, разумеется, не мог соревноваться с этим божественным мастерством, воплощенным в природе. Упоминавшееся выше августиновское представление о том, что «тварь не способна творить» или, лучше сказать, «создание не может создавать», возникало неоднократно и до периода патристики, и после него.

Этот тезис подтверждаем любой, даже самой искусной работой, которая все же не может сравниться с природным, естественным, сотворенным высшим мастером. Даже искусные украшения храмов уступают красоте драгоценных

⁴¹ Там же.

камней, из которых они созданы. Человеческое мастерство не в силах соревноваться с мастерством Создателя, удивляющего нас игрой цвета камней. И мы помним, как долго ценились произведения вовсе не за виртуозность их исполнения, как серьезно и последовательно боролись люди новой ориентации за оценку произведений за «драгоценность мастерства», а не за «драгоценность материала», если использовать выражение Бэксандалла⁴². Редкость минералов, используемых в приготовлении красочного пигмента, традиционно ценилась выше того нового умения, о котором писал Леонардо, умения создать прекраснейшую картину из любых, даже безобразных красок.

Медленный путь сближения профессиональной и зрительской оценки произведения прослеживается по контрактам, по пунктам подробно оговоренных сумм выплат, но мы можем увидеть его и в литературных документах эпохи, которая сделала умение видеть взглядом художника основой восприятия. Уже не абстрактное чувство красоты сияния солнца, блеска звезд и драгоценных камней, но поражающее до сих пор эстетическое чувство, воспитанное высоким уровнем живописи эпохи звучит в описании неба в письме Аретино, которое он писал Тициану. И показательно, что сам автор вполне отдает себе отчет в новизне такого восприятия природы, сознательно сравнивает свое видение с пейзажами своего великого современника. «С того дня, как господь сотворил это небо, оно никогда не было расцвечено такой дивной картиной света и тени. Воздух был такой, каким его хотели бы изобразить те, кто вам завидует и не может быть вами. Прежде всего, дома, каменные дома, кажутся сделанными из какого-то материала, преображенного волшебством. Потом свет – здесь чистый и живой, там рассеянный и потускневший <...> Вся правая сторона теряется из виду и тонет в серо-коричневой мгле. Я дивился различным оттенкам, которые облака являли взору, когда самые близкие так и горели и искрились

⁴² *Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy... P. 38.*

пламенем солнечного диска, а более отдаленные румянилось багрянцем более мягким. Чудесные мазки, которые окрашивали с одной стороны воздух и заставляли его удаляться от дворцов, как это делает Тициан в своих пейзажах!»⁴³

Не просто свет, но игра светотени в воздухе, пространство, открывшееся человеческому взгляду, свет, который предстает потускневшим или рассеянным, живым и подвижным – ставшим светотеневой средой. Как в живописи середины XVI века освещение становится атмосферным, теряя последние следы абстрактности, так и в восприятии человека этой эпохи законы освещения распространяются на всю глубину пространства, а колорит сплавляется с игрой света. Живописность такого видения поразительна даже для более позднего времени. Живописность восприятия природы важна не сама по себе, но как ясный показатель изменения культурной парадигмы. Там, где превалирует эстетическое отношение к окружающему, где оно выступает прежде всего как картина, меняется и тип мировосприятия. Красочная картина заката несовместима с сакрализацией неба, с вниманием к небесным знамениям, которые тоже можно вполне красочно воспринимать и ярко описывать. Но при всей яркости подобных знамений они не оставляют места эстетическому чувству. И, наоборот, там, где возникает оценка живописных красот, почти не остается места страху перед несопоставимым с человеком величием пространства, поскольку эстетизация пространства – это особая форма его антропоморфизации. Хотя такое сближение окружающего мира и человека носит уже вторичный, опосредованный характер, оно сформировано предшествующим развитием культуры, а потому оно активно включается в её дальнейшее формирование. Человеческий глаз замечает тончайшие нюансы света и тени, оттенки цветов, все то, что он первоначально научился воспринимать через «обманы человеческого искусства, прельщающие очи своей поддельной мудростью»,

⁴³ История эстетики... Т. 1. С. 566–567.

как писал автор XII века. Подделка, попытка повторить природу и ее имитация в творениях человека создала второй мир, воссозданную природу, обращаясь к которому человеческий глаз учился воспринимать окружающий мир через призму его восприятия другими людьми, через развитые формы человеческой чувственности, в том числе художественный глаз профессионалов. Многообразие цвета, колористическое богатство воспринимается современным искусствоведением как своего рода краснота, которую необходимо изгнать из произведения. Именно поэтому деэстетизация цвета, превращение его в смешение противоположных спектральных оттенков и редукция к серому становятся почти достижением художника. Беспokoящий цвет, цвет, полученный из смешения, например красного с зеленым, и всегда чуть загрязненный создает дискомфорт для глаза, но этот дискомфорт становится единственным способом избежать красноты. Не стоит говорить о том, насколько такая позиция противоположна представлениям ренессансной теории о колористическом мастерстве. Здесь не было страха перед краснотой, хотя уже были хорошо известны и получили вполне критическую оценку те заглаженные и рассчитанные на успех у невзыскательного заказчика произведения, которые сегодня мы называем кичем. Но кич, дешевка, краснота никогда не смешивались с умением увидеть подлинную красоту даже в будничном мотиве, а внешне неброский серый цвет превратить в гармонию множества цветных оттенков и рефлексов, дополняющих и обогащающих игру светотени. Среди множества фигур, одетых в серое, нет и двух похожих не только потому, что они все написаны с натуры, но и потому, что их серые одежды на самом деле многоцветны. Вазари пишет о фигурах, созданных Лоренцо ди Бичи: «И хотя одеяния всех этих фигур Лоренцо сделал серыми, тем не менее он разнообразил их (буквально: «они разнообразны» – *gli vario* – *О.Д.*) благодаря хорошему опыту, приобретенному им в работе, таким образом, что все они не похожи друг на друга: одни, скорее, красноватые (*in rossigno*), другие голубоватые (*in azzurriccio*). Одни темнее, другие

светлее...»⁴⁴. Вазари восхищен не только тональным и цветовым разнообразием, позволяющим решить достаточно сложную в живописном отношении задачу изображения однообразного монохромного цвета наиболее совершенным образом, но и легкостью такого решения.

Эта легкость становится основой восхищения профессионализмом художника: «с такой легкостью и быстротой» писать красками может только тот художник, которому позволяет это делать опытность. «Ловкость руки», «опытность» и «решительность» вместе со «знанием красок» (*pratica ne' colori*) сливаются в ту маэстрию владения кистью, которая так восхищает людей ренессансной культуры. Очень многозначное у Вазари понятие «решительность (*risoluto*) суждения» включает в себя представление о такой работе воображения, которая отличается не столько буйной причудливостью выдумок, сколько точностью в воплощении замысла и очень тесном взаимопроникновении мастерства, опыта работы и способности художника представить свою работу сразу, целиком. «Знание красок», точнее, «знание цвета» и «решительность» здесь упомянуты друг за другом не случайно, только из длительной практики работы с цветом вырастает смелость и уверенность художника, а как следствие этого, поразительная кажущаяся легкость его работ. Только так формируется его особое воображение колориста, позволяющее видеть разнообразие и богатство цвета в самых невзрачных тонах. Вазари особенно ценил это разнообразие. Оно могло достигаться за счет колористического обогащения нейтрального серого, этих «красноватых» и «голубоватых» оттенков в одеждах изображенных монахов, оно могло быть достигнуто и за счет игры света и тени.

Даже в том случае, если речь шла о черном тоне, художник мог проявить свое мастерство в умении передать разную фактуру тканей и создать целую симфонию в одном черном. Для Вазари это было одним из наиболее

⁴⁴ Жизнеописание Лоренцо ди Биччи, флорентинского живописца // *Vasari G. Le opere...* Vol. 2. P. 51–52; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 1. С. 600.

эффектных и доказательных проявлений подлинного профессионализма. Вазари пишет о портрете Пьетро Аретино работы Себастьяно дель Пьомбо как о «поразительнейшей живописи», причем именно живописность, колоризм, то, что отличает художника, способного видеть многообразие оттенков и передавать их в цвете, даже если это оттенки нейтрального черного, вызывает наибольшее восхищение Вазари. Эта живопись действительно поражает его, поскольку «помимо сходства в ней видны различия пяти или шести оттенков чёрного цвета в его одежде: бархат, атлас, тафта, парча и сукно и на этих черных – черная как смоль борода, в которой так хорошо показан волос, что большего в живой натуре не увидишь»⁴⁵. Наряду с традиционным восхищением передачей волос здесь содержится гораздо более важное качество восприятия живописи, умения видеть мастерское разрешение сложной задачи, которая явно еще и сознательно превращена в более трудную. Уровень владения профессиональным мастерством, демонстрируемый в почти невероятной точности сопоставления разных оттенков черного, поражает автора «Жизнеописаний» в гораздо большей степени, нежели банальная точность в передаче мелких деталей. Маэстрия оказывается важнее, чем мелочное жизнеподобие. И явно, что сама эта виртуозность владения оттенками нейтрального цвета демонстрировалась художником с расчетом на подобное восприятие знатоков. Присутствие ценителей такого рода мастерства предполагалось, а то, что они поймут сложность задачи, которую художник перед собой поставил, было известно заранее. Черный цвет способен выдать недостаток мастерства или ярко продемонстрировать уровень живописного мышления. Это своеобразный пробный камень профессионализма, когда художник может с одинаковой вероятностью и потерпеть неудачу, «засушив» свое произведение излишней чернотой, и продемонстрировать артистичное умение передавать все нюансы оттенков в пределах узкого диапазона

⁴⁵ Жизнеописание Себастьяно Венецианца, брата-хранителя свинцовой печати (дель Пьомбо) // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 4. С. 161.

возможностей этого тона. Здесь не только уходят в прошлое все варианты этической символики черного и вообще затененного, но и обостряется восхищение способностью маэстро преодолеть технические ограничения. Здесь рождается новая система оценок живописи. И для этой новой системы критериев черная краска может стать и весьма опасной, губительной для живописного колористического мышления художника. Вазари пишет о работе Джулио Романо «Константин и Максенций»: «И если бы история эта не была слишком затемнена и перегружена черной краской, которой Джулио всегда увлекался в своем колорите, она была бы совершенной во всех отношениях, но эта чернота отнимает у нее много прелести и красоты»⁴⁶. Нет и следа сакрализации осуждения тени и темноты как метафизического антагониста света, но тем нагляднее профессиональное неприятие черноты, перегруженности темным тоном, который не дает возможности увидеть те качества живописи, которые всегда были так ценны для Возрождения – разнообразие и богатство цвета. Поэтому «чернота» отнимает, отбирает и прелесть живописи, что она убивает цветность. Впрочем, пестрота и яркость красок тоже относятся к недостаткам колористического чувства, которое должно проявляться в умении достичь единства многих цветов. Он предельно внимателен к техническим свойствам краски, и к тому общему впечатлению, которое производит колористическое решение в целом. Если какой-нибудь цвет фальшивит, вырывается из общего строя, то Вазари это особенно остро чувствует и ему это в прямом смысле «режет глаз»⁴⁷.

Бэксандалл говорит о том, что в ренессансный период формируется новая культура восприятия цвета. И формируется она в противостоянии традиционной символической иерархии цвета, которая отныне не принималась не только интеллектуально, но формировалось и «живописное

⁴⁶ Жизнеописание Джулио Романо, живописца // *Vasari G. Le opere...* Vol. 5. P. 529; *Вазари Д. Жизнеописания ...* Т. 4. С. 99.

⁴⁷ Там же. С. 102.

отвращение» (pictorial distaste) к ней⁴⁸. Еще гуманист Лоренцо Валла около 1430 года выступает с критикой средневекового отношения к цвету, содержавшемуся в сочинении тречентистского юриста Бартоло да Сассофerrато. Острие полемики направлено против отождествления солнечного света с золотом и изображения лучей золотыми линиями: «Но если под «золотом» мы понимаем светло-коричневый [fulvus] или красновато-желтый [rutilus] или желтоватый [croceus] цвет, кто настолько слеп или пьян, чтобы назвать солнце желтоватым? Ты глупец, Бартоло! Подними свои глаза и посмотри. Разве солнце не серебристо-белого цвета [argenteus]?». Абстрактное восхищение золотом и абстрактная иерархия цвета сменяются новым миметическим восприятием его. Как следствие, меняется и отношение к черному, ренессансный автор уже с иронией относится к тому, что его оппонент «называет самым благородным цветом белый, а черный самым низким», что же касается других цветов, они становятся лучше по мере приближения к белизне и более низкими, когда достигают черноты. Если Создатель всех вещей не видел никакого различия в ценности цветов, почему мы, слабые люди, должны это делать?»⁴⁹. Новая культура восприятия цвета формировалась на совершенно иных основах, нежели колористическая традиция Средневековья. Это также была чрезвычайно разработанная и даже рафинированная традиция восприятия цвета, но в основе её лежала символика цветов или восприятие драгоценности краски и других материалов. В этом смысле можно говорить о том, что полихромизм был сильно развит в ренессансной традиции, он был связан с тем типом определенного единства восприятия пространства и находящихся в нем предметов, которое связано с живописным видением и специфичным для него восприятием гармонии оттенков, подчиненных единому впечатлению. При этом впечатлению не столько выстраиваемому по определенной логике, но именно визуальному, когда вещи изображаются не

⁴⁸ *Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy...* P. 84.

⁴⁹ *Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy...* P. 84–85.

такими, какими они «должны быть», а такими, какими они «кажутся».

Момент этого перехода к живописной видимости, к иллюзии был моментом отказа от кватрочентистской «объективности» цвета. Теперь она действительно могла восприниматься как «аляповатость», как неумение добиваться смягчения цветовых оттенков в строгом соответствии с достаточно поздно открытыми законами воздушной перспективы.

Развитие колоризма требовало устранения самодостаточной полихромии, подразумевало культуру цветового восприятия, построенную на новых основаниях. Как справедливо замечает исследователь, «...цветность – качество, более характерное для тех живописных методов, которые мы условно назвали графическими и пластическими по преимуществу. Трудно представить себе что-либо более ослепительное и великолепное, чем витражи в готических соборах с необыкновенной звучностью их винно-красных, густо-лиловых, сияющих желтых красок. Но одновременно витражи и менее всего живописны – уже в силу своей техники, не допускающей нюансировок и переходов. Для живописи преимущественно «живописной» более характерен колоризм – тончайшая нюансировка тонов в пределах сближенной цветовой гаммы. Какие-нибудь на первый взгляд невзрачные и неброские тона <...> раскрываются живописцами в удивительном богатстве и благородстве цветовых качеств, претворяются в волшебный кусок живописи, который живет, дышит, пульсирует, мерцает и как бы на глазах у зрителя меняется»⁵⁰. Неброский тон становится таким же условием богатой живописной разработки его на полотне, как отказ от локальных цветов в системе светотеневой моделировки. Очень показательно, что, начав осознавать новую живописную систему, ренессансная теория художественного творчества положила в свою основу и требование точного следования законам светотени, и новое отношение к колоризму. И, напротив,

⁵⁰ Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М., 1962. С. 211.

усиленный локальный колоризм, звучная цветовая гамма самым непосредственным образом связаны с немиметическими функциями цвета.

Цвет, кроме символической, несет в себе ещё и декоративную нагрузку. Звучность иконных цветовых композиций намного превосходит в декоративном плане живопись натурную. В них чувствуется очень тонкая гармония, но каждый предмет в целом не изображает, а обозначает то, что он должен был бы изображать. Вместо светотени и демонстрации логики движения формы через тональные градации часто встречается почти контрастное сопоставление разных цветов в разных гранях иконных горок или фрагментов архитектурных фонов. Впечатление, достигаемое таким образом, часто очень декоративно, но это именно разные цвета, зачастую весьма условно обозначающие различные стороны одного и того же объекта. Объем не лепится, а как бы «перечисляется» – «вид спереди», «боковая сторона». Их локальные цвета вовсе не соотнесены с освещением, они просто различны, как различны и сами стороны. И то, что цвет объекта распадается на несколько отличных один от другого оттенков, диктуется не реальным его богатством, а просто видоизменением по условным правилам. Цвет всегда изображен не таким, каков он есть на самом деле. И это преобразование и пересоздание цвета уже в момент выбора подходящего оттенка для обозначения предмета или отдельной части предмета дает возможность привести в единство всю композицию. Это не единое пространство и не единое освещение, но своего рода объединение условных цветов, которое часто воспринимается как декоративное, хотя это и не было для средневекового автора приоритетом. Теряя миметичность, цвет становится в основе своей декоративным. Став же миметичным, цвет переподчиняет себе всю декоративную логику композиции – тогда уже начинают играть детали, становясь все более выразительными, точнее передаются цветовые оттенки и тональные соотношения. Они становятся условием новой колористической декоративности, проявляющейся через жизнь множества фрагментов в общем цветовом строе. Сама композиция цветов не может быть декоративной,

она лишь создает поле для выявления реального богатства цвета каждой части картины. Основанная на контрастах локальных тонов «иконная» композиция всегда декоративна в целом. Но эта почти орнаментальная выразительность достигается за счёт условной жизни цвета каждой детали, его знакового, а не изобразительного характера.

Ренессансное восприятие цвета не возникло внезапно. Его можно было бы назвать новым чувством пейзажа, который предстает как колористически воспринимаемая картина природы. Но сам колоризм возник и из средневекового чувства цвета, когда он воспринимался не только символически, но и как явление высшей красоты, как зримое воплощение мастерства Создателя. Не только представления о Боге-мастере (Deus-artifex), которое зрелая схоластика восприняла от стоической традиции, но и менее рассудочное, более близкое к фольклорной традиции ощущение чудесности и необычности внезапно открывающихся зрелищ, знамений было в основе средневекового чувства цвета. Ослепляющие, ликующие цвета в средневековых описаниях небесных знамений – это цвета чистые, цвета всегда радужные. Человек Средневековья смотрел на небо иным взглядом, но его внимание к необычным явлениям уже готовило почву и для ренессансных описаний цвето-воздушной стихии, самое известное из которых мы встречаем в письме Пьетро Аретино к Тициану. Такого рода восприятие реальности было невозможно не только без опыта пейзажной живописи венецианцев, но и без накопленной традиции символического и декоративного колоризма византийской живописи. К тому же новый тип восприятия природной красоты, столь тесно связанный с реалистической пейзажной живописью, был подготовлен символическим восприятием драгоценности и чудесности цвета.

Летописи хранят многочисленные описания небесных знамений, поражающих особым вниманием к цвету, хотя и воспринимаемому не миметически, а как самостоятельный эстетический феномен, как воплощение

чудесности мастерства Бога, дарящего внимательному наблюдателю редкие картины, сама необычность которых привлекает летописцев. Один из них рассказывает, как ему привиделось, что солнце было посередине неба, а другое опустилось к западу и та половина круга, которая заходила «изнутри червлено, а около зелено» и была еще радуга и все это было ярко освещено. Праздничность и чудесность зрелища, радужное сияние чистых цветов воспринималось, разумеется, не так, как мы смотрим на обычный закат солнца или как смотрел на заходящее над Венецией солнце, превосходно описавший его Аретино. Но без одного не было бы другого. Символика чистых цветов, немиметическая выразительность были такими же обязательными предпосылками возникновения миметического колоризма с его богатым ощущением декоративности цвета, который не в прямом, но в «снятом» виде присутствует во всех живописных шедеврах Позднего Возрождения. Это проявление преэстетичности живописного языка шло параллельно развитию чувства эстетического наслаждения ландшафтом, которое возникает не вдруг, но длительно готовится всей старой традицией, в том числе и той, которая воплотилась в приведенных словах летописи, описывающей небесное знамение, поражающее зрителя своей радужной цветностью.

На этой основе стало возможно возникновение совершенно особого отношения к колориту и к колоризму как качеству совершенного мастерства. Вазари писал о таланте колориста много раз. Вот одно из характерных мест: «Он обогатил живопись величайшим даром – своим колоритом, которым он владел как настоящий мастер»⁵¹. В другом случае речь идет о художнике, который отличался большим вкусом, проявляя «в своем обращении с красками и опыт большого мастера, и очарование колорита»⁵². Ренессанс ценит «множество и разнообразие» красок, но это должно быть подлинном

⁵¹ Жизнеописание Антонио из Корреджо, живописца // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 3. С. 64.

⁵² Жизнеописание Франческо по прозвищу деи Сальвиати, флорентинского живописца // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 5. С. 153.

богатством, сокровищем, спрятанным под единообразием колорита. Иначе цветовое решение будет пестрым и аляповатым, а это уже свидетельство профессиональной несостоятельности живописца. Цветность локальных решений уступает место богатству цвета, колорит может быть сдержанным, даже приближаться к монохромному, как в случае с серым в одежде монахов, написанным многими цветами. В одном случае Вазари отмечает некоторую «простоватость и жесткость» (*semplice e pure*) фигур в произведениях Андреа дель Сарто, но даже при недостатках рисунка, «простоватого рисунка (*disegno semplicemente*)», как пишет Вазари, он отдает должное колористическому богатству работ художника, и характерен здесь оборот, акцентирующий редкость цветов, используемых Андреа дель Сарто: «колористические решения его на редкость изысканные и поистине божественные»⁵³. Удивительно, что Вазари с его особым отношением к рисунку способен простить его недостатки ради живописных достоинств работ художника. Возможно, что здесь не стоит говорить о колористических решениях, как переведено в русском издании, сам Вазари говорит о «цветах» (*i coloriti*), но уже то, что краски имеют значение редкостных и драгоценных не в смысле особой ценности и стоимости пигмента, а как атрибут образного решения полотна, говорит о новом чувстве колорита. Здесь действительно краска заменилась цветом и заслуга ценности этого цвета в колористическом даре художника.

Естественность и грация

Если Платон видел угрозу в предельном совершенствовании мастерства, для Вазари с его представлением о *maniera*, практически отождествляемой с личным стилем, субъективная виртуозность уже благо. Одновременно происходит трансформация критики мимесиса в критику неумелого «подражания природе», в котором дистанция между природой и искусством слишком демонстрируема. И сходство, и владение материалом – это две

⁵³ Жизнеописание Андреа дель Сарто, отличнейшего флорентинского живописца // *Vasari G. Le Opere... Vol. 5. P. 6; Вазари Д. Жизнеописания... Т. 3. С. 432.*

стороны преодоления «le difficoltà dell'arte», трудностей искусства. И это равно ценные стороны. Прежним работам не хватало манеры в этом значении слова, в частности, их создатели не понимали прелести виртуозного владения «сокращениями», которые особенно ценили эстетика нового направления, считая одной из важнейших «трудностей». И потому старая живопись, которая «обнаруживает непонимание сокращений», парадоксальным образом обнаруживает и свою искусственность (не может стать «живой и естественной»), и недостаток искусства, поскольку «сокращения» – это одна из главных характеристик профессиональной манеры. До Вазари существовала длительная литературная традиция восхищения «трудностями искусства», среди которых не последнее место занимали «scorci» – ракурсы и сокращения. «Amatore delle difficoltà», любитель трудностей, был воплощением нового идеала виртуоза, которому подвластно все самое сложное в искусстве. Выполнение и, главное, своеобразная демонстрация умения выполнить трудные вещи кватрочентистская теория ценит как демонстрацию навыка и таланта. М. Бэксандалл приводит пример похвалы, которую дает Лоренцо Медичи, стихотворной форме сонета, ссылаясь на то, что и философы особенно ценят достоинство выполнения (*virtù*), которое состоит в сложности⁵⁴. «Прекрасное сложно» – это классическое определение новую жизнь приобретает в культуре, впервые оценившей и сложности ремесла художника, столь мало значившие для античности. Но постепенно теория выходила за пределы простой, экстенсивной констатации количества разрешаемых формальных задач. И появлялись новые мотивы, связанные с противопоставлением «трудного» и «легкого», относимого теперь и к характеристикам формы самой *maniera moderna*. Два уровня представлений о «трудном», один из которых уже переходил в прямую критику усложненной и неестественной манеры, иногда соединялись и в одном тексте. В жизнеописании Д. Риччарелли Вазари делает характерное замечание, которое

⁵⁴ Анализ этих текстов см.: *Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy...* P. 141 ff.

начинается в форме традиционного восхваления художника как «любителя трудностей», но постепенно автор акцентирует внимание на вымученности его изображений и завершает свой анализ критикой всего, что связано с «усилиями». С одной стороны, он оценивает «невероятные усилия», которые художник делает, стремясь «разобраться во всех мышцах и правильно передать весь человеческий состав», специально отмечает выдумку и старание⁵⁵. Здесь «трудности» вполне положительное явление, но, сделав реверанс в сторону усилий, затраченных художником, Вазари вдруг делает следующий вывод о живописи, на которую потрачено «неоценимое количество труда и знаний»: «живопись, создаваемая таким путем, везде отличается некоей жесткостью и затрудненностью, так и этому произведению недостает той очаровательной легкости, которая обычно доставляет много радости»⁵⁶. «Трудности ремесла» можно обсуждать с профессионалами⁵⁷, их часто хвалит сам Вазари, но они же начинают выступать и как то, что лишает произведение «грации». Но вероятно, самое знаменитое негативное отношение к «трудностям» содержится в жизнеописании Учелло. Паоло Учелло, как и все, кто слишком много времени проводит над слишком тонкими перспективными построениями, «изнуряет свою природу, а талант свой загромождает трудностями». Здесь естественная природа человека противоположна придуманному и лишнему, только «загромождающим» ее трудностям. Да и к живописи эти «построения» имеют весьма относительное, с точки зрения Вазари, отношение. Любовь к конструированию отвлеченных перспективных фантазий накладывает отпечаток и на природу таланта, превращая его из «плодоносного и легкого» в «бесплодный и трудный». Художник, слишком

⁵⁵ Жизнеописание Даниэлло Риччарелли из Вольтерры, живописца и скульптора // *Vasari D. Жизнеописания...* Т. 5. С. 183.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Жизнеописание Филиппо Брунеллеско, флорентинского скульптора и архитектора // *Vasari G. Le opere...* Vol. 2. P. 333; *Vasari D. Жизнеописания...* Т. 2. С. 187–188.

увлеченный такими построениями, приобретает «манеру сухую и избыточную контурами»⁵⁸.

Как видим, для Вазари такое чрезмерное, почти маниакальное желание «исследовать какие-нибудь трудные и неразрешимые перспективные задачи» вовсе не прибавляет достоинства художнику. И быть «любителем сложностей» для него уже не означает быть ещё и хорошим художником, хотя всего за несколько десятилетий до этого понятия были синонимичны. Тогда искусство ещё боролось за право говорить на новом языке, а демонстрация уверенного владения его «трудностями» была особенно ценна. Это в чем-то напоминает намеренно усложненные конструкции латинской переписки гуманистов. Язык новой культуры первоначально демонстрировал свои наиболее «учёные» стороны, чтобы позже стать естественным, родным языком. Для Позднего Возрождения ни сами по себе «трудности», ни усилия, положенные на приобретение ремесленных навыков, ещё не показатель качества достигнутого результата. Во многих текстах мы видим пример того, как новоевропейская традиция начинает осознавать дистанцию между искусством и ремесленной его основой, которая важна, но которая не может заменить природной одарённости. То, что прежде было похвалой (старательность, очевидность затраченных усилий), то теперь становится нейтральным фактом, иногда превращается и в предмет осуждения.

В одном месте, где речь идет о слишком усердном ученике, появляется даже мотив противопоставления усилия и его результатов хорошей и «широкой» манере. Для ренессансного автора очевидно, что «вещи, полные напряжения и написанные с огромной затратой терпения и времени» вовсе не всегда отличаются эстетическим качеством, то есть «обаянием», «непосредственностью», «легкостью» и «смелостью», которые всегда

⁵⁸Жизнеописание Паоло Учелло, флорентинского живописца // Вазари Д. Жизнеописания... Т. 2. С. 95.

присутствуют в работах «природных живописцев»⁵⁹. Уже не противопоставление «ремесла» и «одержимости» в античном духе, но новоевропейское сопоставление уровня, на котором возможно повторение уроков учителя, и уровня, на котором проявляется природная одаренность, начинает становиться базовой для эстетической мысли. Тема, ставшая центральной в кантовском различии между «гением» и «подражателем», становилась с этого времени ясно очерченной. Некоторые сопоставления между обычным профессионализмом и настоящей одаренностью, впрочем, были известны и античности.

Еще Витрувий различал «обдуманность» и «изобретательность». Под первой он понимает добросовестность, способность применять все правила профессии для достойного воплощения замысла. Короче говоря, речь идет о тех усилиях, которые человек вполне сознательно может приложить и должен прилагать, если хочет исполнить свой профессиональный долг, они являются принадлежностью его профессионализма: «обдуманность есть старательная, деятельная, неусыпная заботливость о выполнении замысла с чувством высокого удовлетворения»⁶⁰. То есть это все то, что гуманисты относили к «обученности», *disciplina*. «Обдуманность», таким образом, зависит от усилий человека и характеризует его профессиональную честность, но есть еще и врожденные способности, которые ни умение и не опыт не заменят. Такой талант Витрувий называет «изобретательностью», и это уже «дар божий», умение находить ответы на вопросы, знание которых с помощью опыта не приобретается. Старательности здесь мало, здесь необходимо ещё и то, что современная психология назвала бы «эвристичностью», а римский автор называет «изобретательностью». Это

⁵⁹ Жизнеописание Андреа дель Карто, отличнейшего флорентинского живописца // *Vasari G. Le opere...* Vol. 6. P. 50. *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 3. С. 475.

⁶⁰ *Витрувий. Десять книг об архитектуре...* Кн. I. Гл. II. С. 27.

способность, основной чертой которой является «разрешение тёмных вопросов и открытие пути нового решения подвижной живостью ума»⁶¹.

Ренессансные авторы тоже сопоставляют старательность, чрезмерное усилие с непосредственностью и изобретательностью. И то, что традиционно составляло гордость средневекового мастера – его старание, это своеобразное профессиональное проявление его благочестия, здесь впервые и совершенно сознательно подвергается критике. Дистанция между «изобретательностью» подлинного таланта, его открытиями, и чисто ремесленным старанием, не приводящим ни к чему, для него очевидно. Да и старание отличается от более высокого уровня навыков, говоря о некоторых видах работ, что ими всегда «занимались люди, обладавшие больше терпением, чем умением рисовать», Вазари даёт развернутую критику того, что позже будет отождествляться с сальеризмом⁶². Характерны здесь и слова о том, что учёба и экстенсивное наращивание умений лишь усугубляют ситуацию. Античность этого противопоставления не знала, у Плиния, например, восторг вызывает как раз то, чему научиться можно.

Ранняя традиция гуманистической теории творчества воссоздает античную линию, а потому представляется слишком приверженной «правилам», воспроизводимым учеником. «Леонардо Бруни указывал на две категории поэтов: одни, как Орфей или Гесиод, создают свои песнопения по божественному озарению, для них достаточно кастальской влаги; другие же творят благодаря обученности (*disciplina*), опираясь на философию, искусство, мастерство. Бруни относил своего любимого Данте ко второй категории. И себя, несомненно, тоже. Перед мистическим вдохновением Орфея охотно склонялись, особенно флорентийские неоплатоники XV века. Но следовали другим путем. Ренессанс понимал культуру, скорее, как то, чему можно научиться и научить, как конструирование, а не стихийное

⁶¹ Там же.

⁶² О Живописи // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 1. С. 141.

изливание. В этом смысле то была не моцартианская культура, а сальериовская... Конечно, по методу, а не по результатам. “Алгебра” в ней не убивала “Гармонии”»⁶³.

Античность дистанцию между вдохновением и точным соблюдением рациональных правил осознавала только в форме противопоставления *mania* и *techne*, противопоставления в большей мере имеющего этическую, а не эстетическую окраску. Особенность такого понимания заключалась еще и в том, что *techne* означало совокупность всех физических усилий по нанесению краски или высеканию статуи, как и правил, по которым это осуществляется. Поэтому оно было в большей степени свойственно пластическим искусствам, с которыми и ассоциирует *mimesis-techne* Филострат. Каллистрат был первым и единственным (из известных нам) автором, говорившим о вдохновении скульптора⁶⁴. Бараш в этой связи замечает, что, поскольку этот автор вовсе не был в числе самых оригинальных мыслителей своего периода, можно предположить, что существовала целая литературная традиция, придерживающаяся этого достаточно нового и необычного для античности взгляда. Греческая культура была знакома с понятием некоторого вида безумия (*mania*), поэтическим вдохновением, но считалось, что оно снисходит на поэтов и музыкантов⁶⁵.

Платон говорит о вдохновении, отказывая на этом основании поэтам в праве на истину. То, что поэт в момент творчества находится в состоянии иступления, стало для Платона основным аргументом против поэзии⁶⁶. Это состояние противоположно тому, которое достигается разумом и опытом. Поэт «может говорить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и

⁶³ Баткин Л.М. Итальянское Возрождение... С. 122–123.

⁶⁴ *Филостраты (Старший и Младший)*. Картины. *Каллистрат*. Статуи. М., 1936. См. комментарий в английском издании: *Philostratus Imagines, Callistratus Descriptions, with an English translation by A. Fairbanks* (Loeb Classical Library, 1931). P. 381.

⁶⁵ *Barasch M. Theories of Art...* P. 33.

⁶⁶ Различные аспекты проблемы иступления, *mania* в античности см.: *Dodds E.R. The Greeks and the Irrational*. Berkeley, 1971. P. 64–70.; *Dodds F.R. The Ancient Concept of Progress and Other Essays in Greek Literature and Belief*. Oxford, 1973.

исступленным и не будет в нем более рассудка». «Ведь не от умения они это говорят, а благодаря божественной силе»⁶⁷. А в «Ионе»⁶⁸ он объясняет, что поэты и музыканты, создающие свои произведения, не просто следуют правилам *techne*, но движимы своего рода божественным вмешательством. Именно оно и дает им способности и силы для создания своих работ. Аристотель гораздо ближе к реальной исторической истине. Поэзия рассматривается им как одно из человеческих умений, которое вполне может основываться на правилах, которым человек обучается, на науке и на законах. Выходя за пределы законов, обоснованных в «Поэтике», рационально сформулированной теории творчества, автор перестает быть поэтом. Настоящий бунт против правила, *regola* начинается в позднеренессансной и маньеристической теории творчества. Но протест против правил никогда не был протестом против того, что Кант назвал «школьным правилом».

В трактатах по искусству речь идет о критике формальных пропорциональных канонов, чаще всего дюреровской теории пропорций, а в работах филологических речь шла о придуманных создателями многочисленных подражаний аристотелевской «Поэтики» правилах создания стихов.

Теперь это было не сопоставлением рационально понимаемого *techne*, совокупности профессиональных навыков, правил, норм, и *mania*, воплощения иррационального порыва, но попыткой протеста против «алгебраических» навыков некоторых специалистов по «гармонии», среди которых могли быть как теоретики, так и практики. Протест против правил, который предельно ярко высказал Джордано Бруно, был протестом против правил, прилагаемых жалкими педантами-критиками к поэтическим произведениям, которых они не то что написать, но и понять не в состоянии. Возможно, что в критике педантичного следования правилам и

⁶⁷ Платон. Соч. Т. 1. С. 138, 139.

⁶⁸ Там же. С. 137.

подражательности (как качества, противоположного таланту поэта) содержится намек на самого Аристотеля, теперь он стал своеобразным воплощением педантизма, столь отвратительного Бруно, защищавшему право поэта на более свободное от мелочных предписаний творчество. Но с недавних пор под «натугой» вообще понимается любое профессиональное усилие, мастерство. Внимание к мастерству, к «гнувшимся соломинкам живописной маэстрии», как выразился один из критиков, которое составляет закон критического анализа, здесь оценивается как нечто безнадежно устаревшее, свидетельствующее об отсталости, если не умственной, то, по крайней мере, отсталости вкуса критика, остающегося в плену у прежних представлений о профессионализме. Теперь живопись, чтобы быть «новой», должна отказаться от живописности, столь привлекательной для «консерваторов». Вместо живописной структуры, присущей картинам старых мастеров, теперь используются сугубо дизайнерские находки, а иногда и эпатажирующие своей антиэстетичностью сильнодействующие средства достижения экспрессии. С этой позиции отсутствие «драгоценной» живописи, возможно, и раздражает людей, привыкших мыслить традиционно, но для художника в этом отказе есть принципиальный пункт, связанный с отходом от диктата «школьного закона». Негативное отношение «новой» критики к профессиональной дисциплине, трактуемой как «школьность», неизбежно ведет к ещё более резкому падению уровня профессионального мастерства, который и так у нас достаточно низок. В распространенной версии «свободного творчества» элементы творческой дисциплины, усвоенной во время обучения, предстают безнадежно устаревшими и даже отмеченными печатью банальности.

Происхождение классических ренессансных представлений об антитезе «деланности» и «естественности» (равно как и сам термин «*maniera*») современные исследователи связывают с влиянием литературы, касающейся

придворного этикета⁶⁹. Важнейшее для культуры этого времени понятие «sprezzatura» («легкость», «небрежность»), самое знаменитое свое обоснование получившее в «Придворном» Кастильоне⁷⁰, в свою очередь, исторически возникло под влиянием античной традиции. Латинское понятие «venustas», имеющее близкий смысловой оттенок у Плиния и Цицерона и более раннее греческое «charis» продолжали свою жизнь в итальянской этике и художественной теории⁷¹.

Идеал небрежной естественности манер благородного человека и идеал чарующей легкости истинной «манеры» в изобразительном искусстве совпадали. Искусство поведения придворного не должно демонстрировать искусства, искусство живописца не должно казаться деланным и затрудненным. Оно должно быть столь же незаметным, как и истинная грация, ставшая культурной нормой в высшем свете.

И потому так уместны ассоциации между живописными понятиями и представлениями Кастильоне о «небрежности», этой идеальной норме проявления виртуозного искусства поведения, которые возникают у современного исследователя: «...жизнетворящее мастерство должно быть полускрытым, раскованно-непринужденным, заключаюсь «в одном мазке», а не в каких-то напряженных усилиях («истинное искусство то, что не кажется искусством»)⁷². «Непринужденность», даже «непосредственность» неожиданно становятся важным понятием и в эстетической теории.

Появляется представление о том, что рисунок у художника часто бывает ярче, чем его завершенные и окончательно отделанные произведения. В рисунке непосредственно проявляются страсть, живость, а «доведённое», как

⁶⁹ См.: *Shearman J. Maniera as an Aesthetic Ideal // Studies in Western Art; Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art. Vol. II. Princeton, 1963. P. 200–221; Treves M. Maniera, the History of a Word // Marsyas. 1941. I. P. 69.*

⁷⁰ *Cortegiano. I. 27.*

⁷¹ *Monk S.H. A Grace Beyond the Reach of Art // Journal of the History of Ideas. 1944. Vol. P. 131.*

⁷² *Соколов М.Н. Мистерия соседства. К метаморфологии культуры Возрождения. М., 1998. (электронная версия рукописи). Гл. 3. С. 57.*

говорят художники, произведение как бы засушивается. Здесь отделка отнимает у произведения непосредственность и живость. Усилие, деланность, аффектация и у Кастильоне противоположна понятию «grazia», но в интерпретации авторов трактатов по искусству эта легкость и отсутствие видимости усилия перестает быть требованием придворного этикета и становятся важным требованием того, что можно назвать этикетом профессиональным.

Мастерство тоже упоминается, но вдруг оказывается, что там, где это мастерство прорывалось непосредственно, и результат был интереснее. Рисунок как бы хранил живое обаяние, а слишком «воспитанная» живопись его теряла, «в рисунках мы видим больше живости, смелости и страсти», в нем сохранено «живое и пылкое увлечение», которое всегда присутствует при начале работы, но часто пропадает в законченной картине, которая часто лишена «совершенства», присутствующего в рисунке⁷³. Совершенство (*perfezione*) очевидно, совсем не связывается здесь с «завершенностью». Вазари и в другом месте говорит о восхитительной свежести того, что возникает «внезапно, в творческом порыве», чему противопоставлены «усилия и излишняя тщательность». Именно они и лишают иногда художника «и мощи, и мастерства»⁷⁴. Вспомнив любимое более ранней гуманистической традицией горацевское «подобна живописи поэзия», он сравнивает живописное вдохновение с вдохновением поэтическим. Для эпохи становится очевидным, что «стихи, продиктованные поэтическим порывом, правдивы и хороши и лучше, чем вымученные»⁷⁵. И это делает ее отношение к свободному и даже спонтанному творчеству особым. Ведь оправдание осуждаемого Платоном поэтического «безумия», *mania*, превращение его в понятие вдохновенного творческого порыва, этого «*furore*

⁷³ Жизнеописание Джулио Романо, живописца // *Vasari G. Le opere...* Vol. 5. P. 528; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 4. С. 99.

⁷⁴ Жизнеописание Луки делла Роббиа, флорентинского скульптора // *Vasari G. Le opere V 2. P. 171; Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 73.

⁷⁵ Там же.

dell'arte», равно как и начавшаяся полемика против «правил» Аристотеля были характерными симптомами позднеренессансной теории искусства.

Полемика маньеристов была направлена и против более ранних вариантов трактовки «правила», regola, в ренессансной художественной теории.

Цуккарро обсуждает не только взгляды Альберти, но также и многих других, гораздо более близких ему хронологически авторов, например Вазари. В своей лекции от 2 января 1594 года, он очень подробно ссылается на недавно вышедшую «Идею» Ломаццо и его «Трактат»⁷⁶. Его главный аргумент против предшествующей художественной теории был связан с протестом против центральной категории в эстетике Ренессанса, категории «правила».

Цуккарро совершенно не приемлет правила в живописи, и чем более последовательно они базируются на математике, чем больше они стремятся достигать научной объективности, тем в большей степени он их отвергает, замечает М. Бараш. Но здесь важно и то обстоятельство, что Цуккарро, по сути дела, полемизирует не с той математикой, которую Альберти называл «природными первоначалами искусства», но с рецидивами и остатками готического рационализма в том виде, в котором они сохранились в теории пропорций Альбрехта Дюрера (и в самом деле достаточно странной с точки зрения итальянских художников Позднего Возрождения).

Не будем забывать, что и сама мера, когда число согласуемых частей было кратно 1800 выглядело не больше, чем возвращение к позднесредневековой символической чисел и не было никак обосновано с точки зрения реальных потребностей пропорционирования.

Фактически «правило» понимается здесь как то, что мешает «естественности», следовательно, не дает возможности приблизиться к природе во всем богатстве ее проявлений. Если вспомнить взгляды Дюрера, то очевидно, что он верит в существование закона, правила, способа, который даст возможность приблизиться к совершенному изображению. Дюрер писал

⁷⁶ *Barasch M. Theories of Art... P. 298.*

про «Якобуса из Венеции»: «Он показал мне мужчину и женщину, сделанных им посредством измерения, а я в то время более желал узнать, в чем состоит его способ, нежели приобрести королевство; и если бы я это узнал, я охотно напечатал это ради его славы и всеобщей пользы»⁷⁷. Что касается итальянцев, то для них любой способ, который можно вывести, любое правило, которое можно открыть, а потом применять везде и всюду, уже теряют свое обаяние вожделенного «философского камня». Развитые формы ренессансной традиции объединяют «легкость» и «правило». В это время возникает представление о легкости, основанной на правиле, и о правиле, естественно усвоенном, ставшим своеобразной привычкой, а потому и «второй натурой» художника. Поэтому *regola* как искусственное правило отличается от такого правила, которое правильнее было бы назвать законом искусства. *Regola* трактовалось как нечто внешнее, чаще всего привнесенное из математики, точнее, из арифметики. Часто в этом случае дается критика Дюрера или более ранних предшественников. В частности, упрек бросался и Альберти. Так понимаемое «правило» рассматривается как то, что заставляет художника отступать к механическим способам изображения.

Несколько иной была позиция Вазари, который пытался сплести прежнее уважение к «правилу» с позднеренессансной оценкой «легкости» и критикой «сухой» манеры. У Вазари есть интересное рассуждение об эволюции искусства, которое демонстрирует принципиально важную роль таких понятий, как правило, строй, мера, в становлении *buona maniera*. Он начинает свое рассуждение опять с традиционного упоминания о «трудностях» искусства, которые уже отчасти были разрешены Джотто и «художниками первой эпохи», но в их произведениях «правило было еще лишено той

⁷⁷ Дюрер А. Дневники. Письма. Трактаты. Л., 1957. Т. 2. С. 219.

свободы, которая, не будучи правилом, все же этому правилу подчинялась бы и могла иметь место, не внося путаницы и не нарушая строя»⁷⁸.

Здесь совершенно очевидно, что «мера», «правило», «строй» трактуются в высшей степени пластично. Недостаток старых мастеров Вазари видит в том, что у них «правило» во всех его проявлениях не соединилось еще с богатством натуральных впечатлений, не вышло за пределы формальной «правильности». Он поясняет свою мысль на множестве деталей, которые подтверждают нечто общее между умением изображать анатомию так, чтобы она не бросалась в глаза, умением сохранить меру даже в «неизмеренных» фигурах, возможностью следовать такому «правилу», которое бы сохраняло свободу. Наконец, самое главное требование Вазари заключается в свободе, подчиненной правилу и не переходящей в произвол. Он постоянно пытается соединить принцип следования богатству натуральных впечатлений, свое представление о *bella maniera* с классическими представлениями о «правиле». Соответственно он трактует и понятия «строй» (*ordine*) и «мера» (*misura*)⁷⁹. С другой стороны, слишком строгое следование «правилу», например правилу анатомическому, лишает произведение легкой небрежности живой природы, это «оскорбляло глаз и огрубляло манеру», которой не хватало «легкости (*leggiadria*)»⁸⁰. Трудность, сложность и ясность, легкость приобретают у Вазари довольно часто и характер эстетических категорий. Выходя за пределы характеристики отдельной манеры, они становятся общими обозначениями ремесленного усилия и естественного проявления таланта⁸¹.

Образные средства

С. В. Соловьёв пишет в своём диссертационном исследовании: «Соблюдая все внешние особенности жанра, традицию средневекового путеводителя

⁷⁸ Предисловие // *Vasari G. Le opere...* V 4. P. 8–9; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 3. С. 6–7.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Жизнеописание Паолло Учелло, флорентинского живописца // *Vasari G. Le opere...* Vol. 2. P. 204–222; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 96.

продолжил труд Амброджо Траверсари (1386-1439). По поручению папы Евгения IV, гуманист путешествует по Европе и Италии, при этом пишет *Itinerarium*, ставший настоящим бестселлером своего времени.

В повествовании о посещении монастырей и деловых встречах Траверсари отмечает те впечатления, которые для него особо ценны, не забывает сказать и о собственных интересах. Взгляд путешественника приковывает красота и соразмерность архитектурных ансамблей, как, например, при посещении Сиены: “Видели церковь, обильно украшенную!! ornatissi mam] колоннами, с мозаичным полом и, что особенно заслуживает восхищения, выдающуюся соразмерным построением, кладбище, замечательное своим величием, перекрытое сводом, расписанное с удивительным искусством. И ничего в столь печальном деле не может быть придумано более подходящего[laetius] и значительного. Само *Sanctum*, почти квадратное в плане, украшают мраморные колонны. Нигде я не видел более нарядное и красивое сооружение”. Заметки гуманиста об архитектуре осматриваемых городов изобилуют такими характеристиками, которые обнаруживают его чуткость к зрительным впечатлениям. Говоря о Мантуе, Траверсари словно пытается воссоздать панораму города, общую перспективу, которая может быть охвачена взглядом путника: “Посреди города течет река Арн и одна часть города соединяется с другим берегом каменными мостами. И ничего не кажется [aspectum] прелестнее их. На берегу — обширнейшая дорога, словно померий (*romogium* — незастроенная полоса земли), красивейшие дома, надо всем выдающийся высокий дворец! pal at i a], там же находится общественный рынок”»⁸²

Искусство последних столетий воспитало зрителя, умеющего ценить самостоятельность образных средств, но как только эти средства уподобились сумасшедшему фортепьяно, как только они предстали разбитыми осколками зеркала и потеряли свою образную природу, они

⁸² Соловьёв С.В. Указ. соч. С. 115.

утрачивают декоративность. Трансформация «цветового пятна в объект», ставшая единственным содержанием живописи, своего рода объектом живописания, оказывается лишь тавтологией. Пятно краски становится лишь пятном краски, а вовсе не художественным объектом.

И такого рода «объективность» делает его произведением искусства не в большей степени, чем способен им быть исходный материал. Самое большее – это превращение красочного сырья во вторсырье. Открытие вещественности живописи, неповторимого очарования её материальной основы, драгоценности краски было сделано задолго до опытов сторонников картины-объекта. Разве не это внимание к краске как веществу, не это уважение к материалу заставляло художников долго и тщательно готовить пигмент, используя подчас драгоценные минералы. Да, мы говорим о сакрализации цвета и особом, почти ритуальном отношении к процессу приготовления различных красок в Средние века. Но кроме этой внешней стороны была еще и глубокая почтительность к техническим основам своей профессии, которую одной религиозностью не объяснишь. В европейской культуре рождалась та любовь к вещи, то внимание к мельчайшим техническим нюансам процесса ее изготовления, которое и сегодня заставляет нас воспринимать живописные произведения Позднего Средневековья как совершенное произведение прикладного искусства. Краска была сродни самоцвету в ювелирном украшении, ее роль была не только служебной. Самоценность красивого цвета – один из важных компонентов эстетического восприятия произведения в эту эпоху.

Символическое значение цвета, разумеется, тоже важно. Без него наше восприятие средневековой живописи неполно и сильно модернизировано. И все же не только сакральным значением объясняется отношение к пигменту как драгоценности, чья самостоятельная прелесть должна была быть и в реальности бывала продемонстрирована во всем своем блеске. Позже, когда не только символическое, но во все большей степени миметическое значение цвета начнет определять колористические решения европейской живописи,

мы сталкиваемся с тем же почтением к материалу изображения. Это отношение, имеющее длительную ремесленную традицию, привычное для цеховой профессиональной этики, вновь возрождается в ренессансных боттегах. И снова ставят свои алхимические опыты, мудрят над пигментами экспериментаторы нового искусства. Их опыты могли заканчиваться неудачами, их способы создания необыкновенных техник были разрушительны (вспомним печальную судьбу монументальных композиций Леонардо), но они вновь и вновь стремились усовершенствовать вещество живописи. Потребность сродни той, которая заставляла европейцев создавать все более и более совершенные, отделанные, софистицированные вещи. Ученый химик или чудака-экспериментатор, гениальный живописец, стремящийся сохранить свежесть влажного цвета или угрюмый алхимик, ставящий свои опыты с растертыми драгоценными камнями – мы не знаем, кто открыл чудо масляной живописи. Но мы знаем, что это действительно чудо, сродни алхимическому превращению простых материалов в драгоценный металл. Свежесть и прочность, наполненность светом и способность легко смешиваясь, передавать тончайшие нюансы природного цвета сделали эту технику одной из любимейших в европейском искусстве Нового времени.

Но масляная краска это и еще один пример европейского внимания к вещественной стороне живописи, европейского уважения к вещи и европейского восприятия произведения искусства как хорошо сделанной вещи. Это отношение свободно от античного презрения к ремесленной стороне искусства, но это отношение свободно и от современного «вторичного варварства». В нем есть любовь мастера ко всему процессу создания произведения, к процессу, в котором нет важных и неважных сторон, равно как нет высокого и низкого. Virtuозность проявляется в самых простых основах ремесла. И потому, наверное, считает необходимым в своей грандиозной хронике ренессансного искусства, в своих «Жизнеописаниях» упоминать обо всех технических хитростях и изобретениях Джорджо Вазари.

Да и не только упоминать, а повествовать с такой же значительностью, как и о примерах триумфа художника или о его наиболее вдохновенных произведениях. Так историк науки рассказывал бы о малейших усовершенствованиях в технике проводимого эксперимента, ставшего позже основой великого открытия. И пусть не только владение техникой росписи маслом послужило причиной приглашения Доменико из Венеции во Флоренцию. Известная уже к тому времени в Тоскане новая техника не была особенно таинственной. Важно, что такой тайной, открытой художником, делает ее Вазари, а самого художника, «приглашенного во Флоренцию ради нового способа писать маслом, которым он владел»⁸³, превращает в ученого, владеющего новым, невиданным и таинственным, почти волшебным способом, открытием, способным привести в движение все искусство. Доменико Венециано проводит свои опыты с пигментами и связующими – у гениальных экспериментов Леонардо были свои предтечи. Эта живопись, возможно, в большей степени, чем так называемая «экспериментальная», заслуживает право называться таковой. Её мастера вели свои эксперименты ради захватывающей цели постичь тайны природы и научиться передавать ее совершенство. Сплав почти культового отношения к краске и подчинение ее высшей цели – «подражанию природе» очень ясно виден в колоризме Доменико Венециано, в специфике этого колоризма.

Драгоценность цвета унаследована была венецианцами от рафинированных традиций палеологовского искусства ещё в Позднем Средневековье, но теперь звучность цвета сплавлена с его изобразительностью, с тем уровнем развития мимесиса, который был далек от стилистики поздневизантийской живописи. Далек от изысканного, но условного колоризма Позднего Средневековья и в его западном варианте. Краска подчинена основной задаче – передаче световоздушной среды, её прозрачность и мягкость идеально изображает струящийся воздух. Средневековая технологичность никуда не

⁸³ Жизнеописания Андреа дель Кастаньо ди Муджело и Доменико Венециано, живописцев // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 439.

уходит, но остается начальным уровнем профессионализма. Мастерство художника к ней не сводится, но и без неё не способно существовать. Почти средневековое уважение к материалу, к его особенностям, к производству как к хорошо изготовленной вещи остается.

Вазари не упускает случая отметить (кроме всего прочего, но не в последнюю очередь), что краски, использованные умелым художником, прекрасно сохранились или, напротив, были приготовлены неумело и осыпались либо потеряли былую сочность. Этот аспект по-прежнему важен, но такой технологический уровень профессионализма становится чем-то само собой разумеющимся, без наличия этого уровня вообще не о чём говорить, но о нём особенно не упоминают. Это основа, подготовленная цеховой дисциплиной Средневековья и средневековой же культурой технологии, но то, чторосло вокруг такой основы, оказывается более важным, чем она сама. О работах Таддео Гадди он пишет как об «отменных и законченных», «превосходно отделанных», удивляющих «красотой разнообразных переливов цвета» и «изяществом красок»⁸⁴, всегда подчеркивая качества виртуозного преобразования краски. О работах художника иной эпохи, о Парри Спинелли, Вазари скажет, что он первым отказался от способа писать тело с помощью зелёного подмалёвка и последующих лессировок розовым, принятого во времена Джотто. Открытием стало использование корпусных красок, которые вписывались друг в друга прямо на холсте, добиваясь «несравненного колорита»⁸⁵. Внимание к техническим особенностям манеры, к методу наложения краски самым естественным образом переходит в оценку колорита, став принципиально новым уровнем оценки мастерства, но сохранив и средневековое уважение к технологии.

⁸⁴ Жизнеописание Таддео Гадди, флорентинского живописца // *Vasari G. Le opere...* Vol. 1. P.577; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 1. С. 451.

⁸⁵ Жизнеописание Парри Спинелли, аретинского живописца // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 154.

Отношение к природе, способ преобразования природы, поражающие своей яркой и неповторимой индивидуальностью, разнообразием манер и стилистик, теперь как никогда зависимы от накопленных самим искусством традиций, традиций именно художественных, а не иконографических и продиктованных извне. Эти внешние по отношению к искусству концепции, заставляющие смотреть на мир так, а не иначе, никуда не делись, но сама сфера искусства в значительной степени эмансипировалась и отныне на нормы идеологические и религиозные накладываются нормы художественные, причем, накладываются так, что почти не пропускают прежний тон. Это корпусная краска, а не лёгкая лессировка. Воспринимаемые нормы идеального в художественной традиции становятся важнее диктуемых традицией иконографических норм и религиозных ограничений.

Один момент фичиновской теории связывает его с теорией академической, теперь уже теорией академического образования. Он считал, что «разумные основания» (rationes) нравов, искусств и наук также изначальны, природа наделяет ими человека по жребию, но их можно «возделывать». Здесь главная идея — универсальность способностей. Это не некоторая одна черта будущего вундеркинда (например, музыкальный слух), которую необходимо дрессировать и культивировать, убирая как сорняки все другие способности, а именно универсальность, включающая в себя и этические основания. Не случайно первоначальная академическая традиция так много внимания уделяла не только профессиональной, но и общетеоретической подготовке учеников. Что касается идеи об одном даровании, склонности к науке или к искусству, исключаящие друг друга, то это отражение более позднего времени, когда, по словам Фридриха Шиллера, человек уже стал отпечатком своего занятия и своей науки. Конкуренция делает естественной позицией человека в этих условиях своего рода частную собственность на профессию, которая обедняет его возможности стать универсальным человеком. Профессиональный кретинизм, если брать его как

термин, точно описывает человека-матрицу, человека, ставшего отпечатком определенного занятия. Если сравнивать современное академическое образование с его прототипами, то очевидным станет обеднение его, узкая специализация, ставшая бичом современных художников. Первоначальная идея о художнике как об универсальном человеке, человеке, стоящем на уровне современного ему образования, была гораздо перспективней современного низведения академического образования к уровню профтехучилища.

Искусство восполняет то, что человеку не хватает по природе. Его способности могут быть развиты до уровня подлинной доблести, *virtù*. Этот мотив стереотипен. Это величайшее старание и это прилежание теперь положено на овладение культурой и формирование себя. Это уже не просто религиозные молитвы, а «святое служение музам». Молитвы перед бюстом Платона в фичиновской академии и подвижническое служение искусству — это близкие проявления европейского стремления к совершенству, когда эстетический и религиозный аспект совпадали. Человек открыл счастье свободного творчества и пересоздания себя не как промысел, то есть не как средство для извлечения внешней выгоды и зарабатывания денег. Смысл образования в старом гуманистическом смысле слова в свободной самореализации, превращении себя в своеобразное произведение искусства. Профессия — это воплощение универсализма человека, а не просто средство быть в состоянии конкурировать с другими индивидами. Как свободное творчество, как «целесообразность без цели», то есть, как искусство человек ранней академической культуры воспринимал и свои занятия словесностью, и свои бдения над Платоном, и свои штудии природы.

Первые академические сообщества отличались от университетов с их обязательной наукой свободой занятий, а от цехов — опять таки свободным интересом ко всем теоретическим и практическим тонкостям воссоздания реальности. Это было свободное сообщество для образования и

самообразования, такая инерция сохранилась надолго, именно она придает обаяние первым академиям, еще лишенным формальной дисциплины и муштры.

Культивирование себя требует труда и старания. Природная склонность должна быть тщательно огранена умением и усовершенствована знанием. Только так можно было добиться «исключительными словами, делами и творениями» славы среди потомков. И все то, что помогало добиться такой славы, все, что помогало раскрыть себя, не противостояло личной оригинальности, а помогало ее взрастить. Индивидуальность и «всеобщее мастерство» (Гегель) не противопоставлялись друг другу, накопленное в веках помогало раскрыться для будущего. Не бессмертие души, а бессмертие духа, поглощающего и порождающего из себя отдельные души, почти как в гегелевской концепции, приводило к этой удивительной гармонии личного и всеобщего, гармонии, которой сейчас нам так не хватает.

Государство должно заботиться о воспитании граждан, а важнейшей частью этого воспитания становится приобщение к культуре, созданной усилиями прежних поколений. «Великодушие, о коем мы рассуждаем, создается и благоустраивается поначалу природой, затем же правами и законами, и [лишь] в том государстве, где живут в соответствии с честью и правом, а порядочность — в почете. Ибо ведь дикая душа, как и дикое поле, обычно бывает запущенной и невозделанной, доступной для опасных и вредных животных. А что губительней этого для запущенной души, далекой от разума и закона?» Исследователь комментирует эти рассуждения одного из гуманистов, обращая внимание на то, что нелегко односложно перевести ключевые слова «*vastitas*», «*vastus*», хотя их смысл совершенно ясен. «Это запущенность, природная дикость, грубость, неухоженность и особенно пустота. В понятии «*vastitas animorum*» естественность отождествляется с пустотой. Нет ничего опасней «душевной пустоты», т. е. души, не пропущенной сквозь культуру (*inculta*), не заполненной, не отграненной

этическими, гражданскими и прочими установками»⁸⁶. Мне кажется, что для ранней академической теории такое понимание природы окультуренной, взращенной через постоянное упражнение и обогащение себя обращением к предшествующей культуре, чрезвычайно характерно.

Идея культивирования, возделывания была унаследована академической теорией в ренессансной педагогике. Она своего полного развития достигла в эпоху Просвещения. Просветительские идеи были заложены и в практику Воспитательного училища при Российской академии художеств. В академиях готовили подлинного универсального человека, uomo universale, правда, в моменты кризиса пытались снять общеобразовательные предметы, как это было в России в 1820-е годы. Взгляды на воспитание гуманистов органически были продолжены в просветительской педагогике, без учета влияния которой невозможно судить об академической теории. Последняя своим рождением и развитием многому обязана современной ей философии образования в широком смысле слова. Забегая вперед, можно сказать, что опыты расширения образовательной программы в ранних академиях художеств до сих пор сохраняют свою актуальность, а попытка свести академическое образование к образованию чисто профессиональному провоцировала кризис академии. Что же касается первых академий, то они были рождены веком гуманизма и в той или иной степени продолжали идеи Леона Баттисты Альберти о воспитании художника как представителя свободных искусств и широко образованного в гуманитарных дисциплинах человека. Формирование воспитанника подчинялось тем же законам, что и отношение к природе. Природа должна была быть преобразована в соответствии с божественным замыслом, заключенным в ней. Хаос не должен был нигде торжествовать. В идеале прекрасной природы (*bella natura*) была подспудно заключена рафаэлевская

⁸⁶ Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М., 1995. С. 119.

идея красоты (*idea della bellezza*), дарованный Богом талант надо было бесконечно совершенствовать.

Невозделанная и усовершенствованная природа

Ренессансная традиция сливает эти две темы: *natura inculta*, невозделанная природа, и природа усовершенствованная. Наиболее ярко это слияние проявляется в концепции, звучащей и у Вазари, согласно которой человек рассматривается как завершитель и продолжатель творения. Это подразумевает одновременно и уважение к логике самого творения, и представление о деятельности человека, ставшей логическим завершением того, что существовало до него и существовало по своей собственной или, точнее, привнесенной высшим разумом логике. Позже эти линии расходятся, воплощение такого расхождения мы видим в последовательной смене пейзажного английского парка, своего рода художественного отражения *natura inculta*, регулярным, так называемым французским парком.

Исследователями замечена одна существенная закономерность ренессансного способа восприятия пространства и, соответственно, метода его изображения на плоскости. Эта особенность заключается в противопоставлении природы, которая чаще всего как бы выносится в глубину композиции, и жизненного пространства человека. Отдаляясь, уходя в третье измерение, природа отделяется невидимой чертой от более близкого плана, где действуют персонажи картины. Это новая по сравнению со Средневековьем особенность организации изображения, и в ее основе лежит новое представление о человеке и природе, не вовлеченной еще в жизненное пространство, в сферу деятельности человека. «В искусстве Средневековья человек существовал в природе и вместе со всей природой, со всем миром земным был противопоставлен миру внеземному, небесному.

В искусстве раннего Возрождения антитеза сохраняется, но меняет свой характер. Человек существует в замкнутом архитектурно устроенном мире, представляющем собой некое «*hortus conclusus*», безопасное,

огражденное земное пространство, выделенное из необъятного и неоформленного земного же пространства посторонней ему, им не освоенной и не подчиненной, естественной природы»⁸⁷.

Дистанция между естественной природой и природой, уже преодоленной, переоформленной с помощью человеческого искусства не только визуально наблюдается нами в живописных композициях эпохи, та же дистанция зафиксирована в многочисленных трактатах кватрочентистских авторов. Возможно, самое знаменитое рассуждение на этот счет мы встречаем у Альберти, когда он говорит об опасностях открытой местности, о ветрах, дождях, зное и холоде, которые способна преодолеть архитектура, защищающая человека от дикой природы, создающая вокруг него особую, вновь созданную «вторую натуру». Эта новая рукотворная природа в отличие от окружения целиком приспособлена к нуждам, потребностям и комфорту человека⁸⁸. Симметричный, гармонически устроенный и упорядоченный мир пространства, где живет и действует человек, всегда оказывается на переднем плане, а пейзаж, естественная природа отдалены. Часто между ними проходит вполне зримая граница. Подобно реке, разделяющей два пространства в «Озёрной мадонне» Беллини, эта граница создает безопасную дистанцию между человеком, миром, который он созидает своими руками, и миром, который ему неподвластен, а потому и опасен. Впрочем, чувство опасности, исходящей от дикой природы, присуще многим культурам. И не так уж далека от ренессансного ощущения дистанции между двумя мирами символика темного леса, настоящего царства смерти, где полновластной хозяйкой является Баба Яга, Прозерпина русского леса, как назвал ее Пропп в своем исследовании русской сказки. Неустроенная природа всегда опасна, она лишена самостоятельной жизни, она становится и угрозой для жизни человека. Лишь в той мере, в которой природа вовлечена человеком в его деятельность, в его преображающий природу пойнэсис, она возвращается из

⁸⁷ Данилова И.В. Искусство Средних веков и Возрождения... С. 105.

⁸⁸ Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве... Т. 1. С. 75.

стихии небытия к жизни, жизни в новом, преобразованном человеческим искусством виде.

Ренессансное отношение к непеределанной природе сохраняет в себе почти средневековый страх перед ней. Лишь в той мере, в которой эпоха барокко откроет природу в науке, она сможет по-новому и художественно осмыслить свое открытие, включая стилизованные под дикие пейзажи.

С формальной точки зрения способ организации пространства изображения, при котором оно делится на две основные зоны – передний план, где происходит действие, и пейзажный фон, родился из так называемого ящикообразного пространства. В живописных композициях Джотто передний план организуется как неглубокая сценическая площадка. Характерно, что, по наблюдениям исследователей, архитектурное окружение фигур было не пейзажем, а перенесение в живописную композицию сценических декораций современных художнику театрализованных представлений. Условность такой композиции, основой которой было не непосредственное воссоздание природы, а опосредованное ее изображение с использованием образцов театральной декорации, очевидна. Изображение зданий, восходящее к принятым нормам их передачи в декорациях церковной драмы, это своеобразная предшествующая мимесису стадия использования уже созданных искусством образов, предварительный этап обращения к опыту искусства, к манере традиционных норм передачи объекта. Но есть в этом способе организации пространства изображения и что-то гораздо более важное, чем легко наблюдаемая и определяемая нами условность принятой манеры.

При чисто смысловой перегруженности композиций Позднего Средневековья, ориентированной не на зрительный ряд, но на содержательную логику, единственным выходом было то, что Макс Дворжак назвал «заменой беспорядочного изобилия» единым, изолированным действием. Это действие разворачивается на некотором подобии сценической

площадки. Можно отнести к этому как к условности, но эта условность единства места, времени и действия ближе к видовому своеобразием изобразительного искусства, чем повествовательность и аллегоризм XIII столетия. Пространство, в котором происходит действие, перестает быть пространством идеальным. Оно приближается к реальности, но происходит это через промежуточный этап условного изображения пространства сценической декорации. Прежде чем перейти к изображению реальной сцены в реальном пространстве, его готовая модель с уже адаптированной к передаче живописными средствами условностью была заимствована из сценографии. Разумеется, отдельные памятники архитектуры могут быть вполне узнаваемыми, но это всего лишь фрагменты, а общая логика организации окружающего пространства, концепция внешней предметной среды берется в готовом, уже освоенном театральной декорацией виде. Идеальность или, лучше сказать, абстрактность пространства сохраняется в фонах, в пространстве, отдаленном от передней плоскости композиции. Тот процесс, который мы наблюдаем в эволюции рельефа от ящикообразных композиций Нанни ди Банко к живописному рельефу Гиберти и Донателло, где действие происходит в глубине, в воздушной среде, в реальном трехмерном пространстве, шел и в живописи. Фиксируемая исследователями «перенаселенность» переднего фона живописных и пластических композиций раннего Возрождения имела достаточно серьезное основание не только в логике эволюции формальных способов изображения, но и в особенностях меняющегося типа восприятия мира. В этой связи совершенно справедливо было замечено, что для средневекового человека не существовало мира с четкими пространственными параметрами. И это происходило не только потому, что мир был раскрыт в «пространственную неизмеренность небес», но и по-тому, что мир не был стабилен: реки в нем способны течь вспять, а горы – передвигаться по молитве или по воле Творца. «В итальянской живописи XIV века земля становится тесной именно потому, что она теряет способность раздаваться, менять расстояния. Там, где

средневековому человеку достаточно было усилием веры раздвинуть горы, человеку раннего Возрождения приходится протискиваться в расщелины между скалами или тесниться на узкой каменной площадке; размеры фиксируются, расстояния уменьшаются.

В средневековой живописи пространство легко развивалось вверх. Земля словно притягивалась к небу; холмы, горки росли, громоздились, образуя все новые пространственные зоны для размещения деревьев, зданий, человеческих фигур. Пространство в средневековой живописи было чрезвычайно вместительным, хотя и не обладало трехмерностью. У художников Треченто все предметы, все фигуры оседают, оказываются сжатыми, спрессованными в нижней земной зоне, которая становится тесной, *перенаселенной*. В следующем, XV столетии эта нижняя зона начинает раздвигаться, растягиваться в глубину, отвоевывая у плоскости новое земное пространство – пространство третьего измерения. Однако на протяжении всего XV века это новое пространство трактовалась не как актуальная среда обитания, но как противопоставленное этой среде, расположенной на переднем плане, потенциальное пространство, как своеобразная визуальная модель новой пространственной среды»⁸⁹. Заметим, что это уходящее вглубь пространство в значительной степени ирреально, в нем тоже есть условность, хотя это и не условность трансцендентного средневекового пространства – бесконечности, часто передаваемого золотым фоном, а скорее, условность математической модели, но это тоже абстракция, а не конкретный пейзаж. Конкретен пока еще лишь передний план, его осязаемая предметность напоминает рельеф, расположенный на фоне слегка намеченного графически и еще очень условного окружения.

Миметические способы изображения пространственных глубин развивались постепенно, но важно увидеть связь открытия третьего измерения в ренессансной живописи с тем типом отношения к пространству, который был

⁸⁹ Данилова И.В. Искусство Средних веков и Возрождения... С. 104.

присущ Средневековью. Это пространство было ирреальным, но именно оно подспудно готовило особый способ организации изображения как «второй реальности», развившийся значительно позже. Здесь, как и в случае с использованием сценической декорации для передачи архитектурного окружения, был необходим этот своеобразный первоначальный этап абстрактного решения изобразительной задачи. Не случайно дали расширяющегося вглубь пространства раннеренессансных композиций оказываются почти столь же ирреальными, как и выси прежней живописи. Уходящий вдаль дольний мир воспринимается как отражение мира горнего – он не населен. Модель пространства всегда условна, даже когда выстроена по строгим законам центральной перспективы и создает иллюзию реальности. Но именно моделирование давало возможность визуально объединить композицию, а ее условность была новым шагом вперед в отличие от тупикового пути фрагментированных эмпирических наблюдений поздней готики. Это был способ возвращение на новом уровне к нормам античного искусства, для которого (как и для философии этой эпохи) естественная связь вещей была, как заметил еще Дворжак, основой живописной реконструкции пространства. С отказом от этого принципа и с заменой естественной, миметической связи на связь идеальную и умозрительную, основанную на далеких от реальности отношениях и законах, распалось само целостное изображаемое пространство. Фрагменты интерьера или пейзажа включаются в изображение лишь тогда, когда этого требует повествование, но в таком случае они не столько служат фоном, сколько представляют собой намек на внешнюю среду, «призванный служить лишь своего рода комментарием к действию, которое протекает *в идеальном пространстве*». В отличие от этого принципа пейзаж или интерьер в композициях Джотто, как отмечает Дворжак, либо становятся сценической площадкой изображаемого действия, либо «композиционным фактором, призванным координировать фигуры»⁹⁰.

⁹⁰ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978. Т. 1. С. 16–17.

Это внешнее пространство не нейтрально, не сводится к набору фрагментов – намеков, оно само постепенно превращается в среду, в пространство, где происходит действие. Фиксация точных параметров пространства, в котором происходит действие, шло параллельно с определением структуры этого пространства, его геометрической основы, заполняемой фигурами и предметами. Первоначальная математизация этого пространства в теории перспективы была важным шагом вперед даже по сравнению с античностью. Теперь пространство было значимо само по себе, а не просто какместилище тел, осязаемых объемов.

В теории Ренессанса появляется важная идея о первичности пространства. Вот как формулирует её Помпонио Гаурико в трактате «О скульптуре»: «Всякое тело, каково бы оно ни было, должно находиться на каком-нибудь месте, занимать некое пространство. А раз это так, то и мы должны обращать наше внимание прежде всего на то, что раньше существует. Пространство же необходимым образом должно существовать раньше, чем помещенное в нём тело»⁹¹. Само разделение двух пространственных зон на переднее пространство, заполненное телами и предметами, и задний фон преодолевало античную концепцию обязательного телесного заполнения пространства. Бесконечность дали, открывшаяся в Ренессансе, была подготовлена и идеей об изначальном существовании пространства, и средневековым способом восприятия пространства как трансцендентной бесконечности. Обретая реальность, эта бесконечность становилась прорывом в третье измерение, вглубь. Даже передача атмосферы и первые робкие концепции воздушной перспективы были бы немислимы без мистически мерцающих золотых фонов живописи Средних веков.

Композиционное решение всегда обладает качеством некоторого внешнего порядка, ордера, налагаемого на реальность с её случайностью и неправильностями. Хаотичный мир природы пересоздается художником

⁹¹ Цит. по: *Виннер Б.Р.* Итальянский Ренессанс XIII–XVI вв. ... Т. 1. С. 96.

заново, и те собственно художественные закономерности, на основании которых создается новый мир произведения, наиболее ясно проявляются в композиционных принципах. Неслучайно одной из важнейших характеристик стиля всегда была именно композиция. Орнаментальные, очень прихотливо ритмизированные композиции интернациональной готики сочетают в изящный, даже изысканный узор фигуры людей, животных, стилизованные фрагменты природы. Точность и изящество детали преобразуется в единый ювелирный ажур, где натурализм каждой части снимается в условности и декоративности целого, построенного по законам, далеким от всякого правдоподобия. Иная условность в композиционных решениях Высокого Возрождения. Но и это – условность. Уравновешенные, гармонизированные, приведенные к почти формульному порядку идеальных стереометрических тел, в которые вписываются тела реальные, эти композиционные принципы творят свой вымышленный мир, свою утопию порядка и красоты. Традиционный композиционный треугольник превращается в пирамидальной композиции, столь излюбленной этой эпохой, в сложную, но ясно читаемую стереометрическую фигуру. Дворжак замечает, что если раньше всегда чувствовалось противоречие между рельефом первого плана и перспективным построением пространства, то такая стереометрия композиционных линий придает теперь единство художественному воздействию⁹². Иными словами, мир художественного произведения, его самодостаточная целостность становятся более важны для выбора именно такого композиционного решения, чем верность эмпирически переданной реальности и точности её проекции на идеальный экран картины. Но и здесь разная форма принятой условности и принятого способа упорядочивания реальности.

Композиции Перуджино и Фра Бартоломео с их ритмической уравновешенностью прямо противостоят реальности, гораздо меньше

⁹² Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 1. С. 149.

склонен к построению работ на основе чисто формальных закономерностей Леонардо, открывающий новые законы художественной формы, более естественные и сложные, но тоже противостоящие хаотическим впечатлениям от реальности, взятой в её «сыром» виде. В этом смысле эмпирика и явная зависимость от натуральных штудий в готическом натурализме, снимаемая за счет органичности композиционного целого, уступают место новому чувству естественности, когда за основу берется идеализация природного порядка. Этот порядок, закон, правило природы, серьезно занимавшие Леонардо-исследователя, приходят в мир изображений в форме идеального композиционного построения, ставящего все наблюдаемые в живой природе детали на свои, подобающие им места. Здесь нет и следа подчинения эмпирики внешним правилам декоративной компоновки, самым причудливым образом приводящим к единому художественному впечатлению весь пёстрый сор остро увиденных и точно переданных деталей, как это было в интернациональной готике. Но здесь и иная форма упорядоченности, нежели в «построенной» картине-иллюзии эпохи Кватроченто. Соотношение того, что Б.Р. Виппер называл умозрительным, а не оптическим реализмом, – всюду разное. Композиции эпохи Раннего Возрождения (в отличие от основ построения картины тречентистской или даже маньеристической) гораздо менее условны и прихотливы, в отличие от произведений Высокого Возрождения – более эмпиричны и зависимы от задачи непосредственного «подражания природе». В них тоже есть своя геометрия, но это геометрия математически выверенного перспективного чертежа, начертательная геометрия проекции, а вовсе не идеализированный закон, по которому будут строить свои работы художники начала XVI века. В одном случае перед нами вспомогательные линии, помогающие правильно и точно спроецировать на экран реальное пространство с объектами, расположенными в нем, в другом – идеальные силовые линии, группирующие на плоскости картины все изображаемое на ней. Цель кватрочентистской композиции – разрыв плоскости и организация

такого построения пространства, которое бы идеально изображало иллюзию глубины. Принципы этого типа задают такую меру упорядочивания пространства, которая соответствовала бы максимально точному впечатлению от его глубины.

Математическая строгость расчета и упорядоченность геометрии композиционного решения придают идеальному пространству картины строгость новой, более правильной реальности, идеальность созданного человеком изображения. Но не создание новой, «второй природы», а лишь точность воспроизведения природы подлинной руководит художником. Вовсе не единство изображения, но стремление к объединению всех впечатлений от реальности становится его главной целью. Единство, законченность, гармонизация самого изображения, плоскости картины как таковой станут заботой у следующего поколения мастеров. Только тогда встала задача добиться художественной упорядоченности самого произведения, организовать его плоскость, не воспринимаемую отныне лишь как простой экран, на который проецируется реальное пространство.

Между прочим, Леонардо не случайно осуждал художников «бессмысленно срисовывающих» через тонкую ткань и не случайно во времена Альберти не возникало и мысли о таком осуждении, казалось само собой разумеющимся и сравнение картины с «пеленой», на которую проецируются фрагменты реальности. К концу XV века плоскость картины это уже не просто прозрачная завеса и уже вовсе не открытое окно. Это плоскость живописного произведения, созданного художником по определенным законам, вовсе не совпадающим с чисто техническими законами стереометрической проекции, сколь бы сложными и хитроумными они ни были. В этом смысле композиции Высокого Возрождения возвращаются не только к новому утверждению плоскости, о чем хорошо в свое время писал Генрих Вёльфлин, но и к пониманию компоновки поверхности картины именно как самостоятельной реальности, законы построения которой вовсе не совпадают

с элементарными законами переноса на плоскость объемного изображения. Самоценность и даже драгоценность этой поверхности, поверхности произведения, начинают осознаваться именно в это время.

Точность изображения и его формальная правильность заменяются более важным правом «второй природы», её гармонией, вовсе не совпадающей с элементарным упорядочиванием эмпирического впечатления. И это была вторая сторона закономерности, подчеркнутой в своё время Вёльфлином. Он писал в «Основных понятиях истории искусств»: «Кажется парадоксальным и все же вполне соответствует фактам: XVI век плоскостнее XV века. Правда, неразвитое представление примитивов было, вообще говоря, привязано к плоскости, но всё же постоянно предпринимались попытки разрушить её заклятие, между тем как искусство, вполне овладевшее ракурсом и глубокой сценой, сознательно и последовательно обращается к плоскости как к единственной подлинной форме созерцания, которая в отдельных случаях может, конечно, то там, то здесь нарушаться мотивами глубины, однако всё же пронизывает целое в качестве обязательной основной формы. Все достижения более раннего искусства в области мотивов глубины носят по большей части бессвязный характер, и расчленение картины на горизонтальные пласты производит впечатление прямо-таки бедности; теперь, напротив, плоскость и глубина стали одним элементом, и именно вследствие того, что все трактовано в ракурсе, удовлетворение плоскостностью ощущается нами как добровольное; создается впечатление богатства, достигшего величайшей зрелости, простого, уравновешенного и легко обозримого»⁹³. Это богатство, не страшась больше выглядеть не справившимся с пространственной глубиной, это единство впечатления, достигнутого на высшем уровне владения сложностью ракурсов и передачей объема, означало и утверждение плоскости как драгоценной поверхности живописи, как самоценного воплощения высшей виртуозности мастера не

⁹³ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. 128.

только в передаче натуры, но и в создании новой гармонии. Даже в тех случаях, когда пласты глубины прерывают плоскостную связь всего изображения, пишет Вёльфлин, она вновь утверждает себя уже в качестве композиционного принципа. Глаз следует за движением фигур в глубину в рафаэлевском «Илиодоре», но тотчас же возвращается к поверхности самой картины и «инстинктивно воспринимает левую и правую передние группы как существенные пункты расположенной под дугой сцены»⁹⁴

Для симультанизма характерно стремление основываться на тактильных ощущениях. Это было справедливо замечено Б.Р. Виппером, но это не означает равнодушия к пластической выразительности формы, ее зрительной репрезентативности. В культурах разных типов изображение, которое строится на объединении различных аспектов, всегда выбирает наиболее выразительные из них. Достаточно вспомнить фасопрофильные изображения Древнего Египта, в которых всегда избирается наиболее характерный и репрезентативный ракурс каждой части тела, а соединение этих ракурсов создает достаточно выразительную с пластической точки зрения композицию. Даже в том случае, когда мы не имеем дела с изображениями, созданными с использованием объединяющей всю композицию точки зрения, совпадающей с центрально-перспективным построением и ориентированной на зрителя, перед нами всегда достаточно тонко согласованная зрительная система. Её пластическая выразительность часто даже выигрывает от отсутствия жёстких требований сохранения единства ракурса. Достаточно интересна проблема соотношения этого «иероглифического ощупывания», когда каждая часть изображения переносится на плоскость не в том виде, в котором она предстает глазу, но в том, который для неё наиболее характерен. Именно потому выбранный тип условной передачи изображения может быть адекватен иероглифу этой части, с так называемыми тактильными ценностями. Каваллини преодолевал

⁹⁴ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства... С. 130.

условность симультанизма через слабо и нечётко понятые, но всё же используемые вполне сознательно античные пластические ценности. Античность с её представлениями о зрении, отождествляемом со своеобразным «ощупыванием» зрительными лучами предмета, ближе всего подошла к единому зрительному образу. Оставалось немного – надо было добиться того, чтобы воспринимаемый как бы через осязание мир превратился в зрительную, живописную иллюзию. Здесь и требовалось превращение во-образ, воображение в точном смысле слова. Причём необходимо было правильное воображение, а не то, которое итальянские авторы называли *bizarre* – причудливым. Для этого верного воображения требовалось ощущение дистанции – и мы видим, что оно достигалось практически за счет вспомогательных приёмов: будь то трактовка изображения как видимого через представляемую условную раму или же как написанного на прозрачной завесе – *vellum*. Но пока всё это ещё механические и сравнительно простые способы объединения композиции, своего рода технически вспомогательные методы создания единого целого, визуального единства. Но позже возникнут и более сложные способы такого видения, интуиции в первоначальном этимологическом смысле слова, то есть целостного видения.

Даже здание воспринимается как бы через этот *vellum*, представляя собой наряду с конструкцией и своеобразную картину, фиксируемый с одной точки зрения и целостный фасадный вид. Оно не столько составляется из отдельных деталей, сколько композиционно объединяет их, и это единство вполне наглядно закрепляется в однородности и общей зрительной логике фасадного аспекта, в цельности картинного впечатления от здания. Теперь это уже не просто пластический объём, но картина, которую воспринимают в связи с её общим окружением, и в которое она сознательно вписывается зодчими. Те же тенденции становятся характерными и для рельефа – прежде чем наш взгляд проследует за каждой отдельной фигурой, как это было в проторенессансном рельефе, он уже схватывает целое. В прежних формах

композиция присутствовала, но теперь она уже предшествует. Визуальное единство не просто достигается с помощью тех или иных композиционных приемов, оно становится стилеобразующим фактором. Сначала рельеф задумывается и создается как единое изображение и целостная картина, только потом прорабатываются детали. Но любые, даже самые выразительные фрагменты здесь лишь часть целого, лишь тон в общей симфонии. Тем более это важно для формирующегося в это время типа живописного рельефа, где они всегда воспринимаются на фоне и практически неотделимы от окружающей среды.

Готическое объединение композиции подразумевает слияние множества фигур в одно бушующее целое. Второй стилистической особенностью такого объединения была относительная самостоятельность движения драпировок — они не подчеркивали, да и не могли подчеркивать структуру тела — в противоположном случае фигура приобретала слишком большую независимость, а это явно нарушало специфическое для готики ансамблевое единство. Проторенессанс выявил самостоятельную выразительность отдельной человеческой фигуры и индивидуальной формы. Движения одежд были успокоены и больше ничего не ограничивало выразительности человеческого тела, скрываемой прежде. Но этот переход к скульптурности отдельной формы сделал обязательным возникновение нового способа объединить несколько независимых фигур в единую композицию. Теперь это не могло быть достигнуто за счет общего, трансцендентного по отношению к каждой фигуре, движения, не могло быть достигнуто и за счет экспрессивного движения складок. Введение архитектурного и пейзажного фона, то есть чисто живописный принцип объединения всех форм в пределах одной целостной картины стал новым методом композиционного решения. Можно предположить, что восстановление значения передней плоскости рельефа имело такое же значение, как и появление идеи «завесы» в живописи — это было техническое средство, помогающее зрительно объединить всю сцену, увидеть её единым взглядом, воспринять как целое. Античность

строила это объединение на ясной считываемости замкнутого контура и на таких вполне наивных способах придания единства общей композиции, как исокефалия, равноголовие или закон единства передней плоскости.

Последний принцип позволял формально жестко объединить всю композицию рельефа, когда она представала как бы движущейся между двух гладких плоскостей. Одной плоскостью был фон, воспринимавшийся как непрозрачный и условный, второй же плоскостью была предполагаемая прозрачная передняя плоскость, ограничивающая все выступающие детали рельефа. Эта своеобразная визуальная граница сохраняется и в рельефах Возрождения, но она сохраняется не как композиционная условность, а как идеальная предпосылка создания воображаемого единого картинного пространства.

Здесь важно, что композиция уходит вдаль, за эту прозрачную плоскость. И тогда меняется главная роль этой воображаемой передней плоскости – она становится поверхностью, выстраиваемой за ней картины. Живописная композиция, сохраняя переднюю поверхность как физическую данность, создает иллюзорную глубину. Живописный рельеф имеет глубину, которую можно ощутить прикосновением, но его передняя плоскость воображаемая. Но эти принципы как сходящиеся противоположности выходят из одной версии центрально-перспективной организации композиции. Роль передней и задней плоскости сближается. Последняя также становится объединяющей, но уже в другом смысле. Именно она создает картину, чаще всего и являясь слегка намеченной в рельефе картиной, она почти двухмерна. Можно сказать и так: рельеф вырастает, формируется из неё, эти две идеальные плоскости становятся двуединым композиционным визуальным фактором, который приводит всё к единому целому. Новое представление о пространстве, о его бесконечности и глубине, рождённое в европейской культуре после античной эпохи её развития, в Проторенессансе соединилось с античным способом передачи сокращений, который часто называют аспективой. Уже в композициях Каваллини мы встречаем сложные сокращения

кассетированных потолков, крестовых сводов, уходящих в глубину ниш. Средневековое искусство практически не развивало элементы прямой перспективы, известные с античности. Каваллини же активно её использует, но как бы остается в пределах работы с фрагментами архитектуры, не переходя к решению проблемы изображения удаленного пространства, которое у него ещё вполне условно. Это начало оживления античной традиции, но пока ещё не открытие центральной перспективы.

В знаменитом месте из трактата Витрувия, где он говорит о перспективе, она отнесена к тому виду диспозиции или аспекта (как предпочитает говорить римский теоретик архитектуры), который он называет сценографией. Два других способа передачи здания на плоскости – ихнография и ортография – соответствуют горизонтальной проекции и прямой лицевой проектировке. Сценография, согласно Витрувию, есть перспективная проекция, она «тоже есть абрис фасада, но с уходящими назад боками и конвертированием всех линий к центру»⁹⁵. Чрезвычайно характерно, что сценография понимается здесь исключительно с точки зрения эскиза – чертежа. У неё есть свои законы построения, но в целом она приравнивается к плану на грунте и фронтальной проекции. Именно поэтому способ, описанный Витрувием, не мог иметь того революционного значения, которое приобрела центральная перспектива в искусстве раннего Возрождения. С самого начала возникновение нового способа изображения оно было связано не просто с практической необходимостью показать абрис фасада с уходящими назад крыльями, но и с потребностью в реконструкции облика древних сооружений, воссоздания в идеальном изображении античного архитектурного ландшафта. Это обстоятельство предопределило изначальную связь кватрочентистской перспективы и изображения внешней среды. То есть с момента своего возникновения это был не просто чертеж, а визуальное воссоздание, зримо возникающая картина того, что в реальности

⁹⁵ *Витрувий. Десять книг об архитектуре... С. 27.*

нельзя было увидеть в подлинном, не искаженном перестройками и разрушениями виде. Ренессансная перспектива была непосредственно связана с умением и стремлением изобразить окружающее пространство, что принципиально отличает её от античной сценографической проекции. Можно сказать, что античная перспектива была специфическим способом изобразить предмет, ренессансная же перспектива изначально была ориентирована на изображение пространства, бесконечно уходящего в глубину.

Что касается ортогональной проекции, то она с достаточной систематичностью использовалась и в Средние века. Её применяет Виллард'Оннекур, но у него она служила вполне практическим задачам, самым непосредственным образом была связана с изображением предмета как такового, а вовсе не предмета в пространстве. Её использовали для изображения различных аспектов формы, которая вытесывалась из камня. Фактически это был тот же чертёж, в котором дан вид предмета с разных сторон для более точного его воспроизведения в камне. Это была своеобразная инструкция для каменотёсов. Этот способ отчасти напоминает идущий еще из архаики метод высекания скульптуры с помощью четырёх прямых проекций, когда сначала на гранях рисовался вид будущей скульптуры, а потом скульптор углублялся в материал с разных сторон. Работая всего лишь с четырёх точек зрения, не представляя себе статую как круглую и имеющую потенциально бесконечное множество аспектов, мастер неизбежно ограничивался только основными видами – фасом и профилем. Угловатость готовой скульптуры усиливалась и за счёт того, что высекание шло прямыми и плоскими слоями⁹⁶. Более поздний способ высекания, когда мастер совершал круговой обход скульптуры, требовал уже гораздо более развитого пространственного воображения, которое не сводимо к простому переносу графического изображения в объём, своего рода работе по проекции.

⁹⁶ *Vinnep B.P.* Из "Введения в историческое изучение искусства" // *Vinnep B.P.* Статьи об искусстве. М., 1970. С. 179.

Микеланджело, согласно Вазари, впервые использовал метод послойного высекания скульптурного изображения из глыбы, наблюдая постепенное освобождение его модели от медленно уходящей воды. Этот объём рождается сразу, а не складывался из нескольких проекций. Он в чём-то напоминает перспективу-реконструкцию времён Брунеллески, которая не складывала виды с разных сторон, но искала общий вид, синтезирующий впечатление трехмерного пространства. Общим моментом здесь становится зрительное восприятие единой картины, которая не может сложиться арифметически из четырех различных аспектов. Эта высчитанная разноаспектная перспектива больше соответствует ранней стадии формирования такого рода изображений, которые как бы складываются из самостоятельно сокращающихся четырёх поверхностей – пола, потолка и боковых стен. Ящикообразное пространство создавало иллюзию относительной объемности и трёхмерности, но оно столь же угловато, как и архаическая скульптура. Необходим был переход к изображению увиденного пространства, причем увиденного с определённой точки зрения и сразу, как сразу видел в передней плоскости каменной глыбы объём будущей скульптуры Микеланджело. Те модели изображаемого пространства, которые Альберти назвал «*dimostrazione*», не большая забава, чем ванночка с моделью будущей скульптуры, изготовленная Микеланджело. Принцип один. Это были визуальные модели, помогавшие сразу представить себе будущее произведение и воссоздать его в материале. Важно, что модели, к которым часто прибегали художники этой эпохи, были не простыми игрушками взрослых людей, а способом формирования такого типа визуального изображения, который требовался для создания миметического образа. И скульптура, которую необходимо было представить себе сразу, увидеть в блоке мрамора, и центрально-перспективная композиция в живописи, требующая целостного одномоментного восприятия, предполагают особый тип развитого воображения. Без этапа работы с моделями пространства (как в

dimostrazione Альберти) или объёма (как в описанном Вазари методе Микеланджело) такое воображение формировалось бы с большим трудом. Был накоплен достаточный запас эмпирических наблюдений и способов передачи отдельных предметов. Веризм деталей в позднеготической живописи и скульптуре часто превосходит любые «подражания природе» ренессансных мастеров, но верность цельному впечатлению от природы требовала качественного скачка, нового принципа подхода к изображению. Модели Альберти помогали создавать это пространство с особым освещением, когда «через крошечное отверстие в небольшом ящике можно было видеть обширные области, пространный морской залив, а на заднем плане – такие отдалённые земли, что едва можно было рассмотреть»⁹⁷. Живописец действительно воссоздавал реальные предметы и создавал иллюзию реального пространства в этих моделях мира. Ясно, что в кватрочентистской теории их значение далеко выходило за пределы чисто технического, вспомогательного средства. Создавая такие модели, человек действительно чувствовал себя повторяющим логику Творения. Вспомним опять слова Николая Кузанского о человеке, который уподобляется Богу – творцу реальных сущностей и природных форм своей способностью творить мысленные сущности и формы искусства, и сравним с ними слова из анонимной биографии Альберти: «Это он называл «демонстрациями», и они были так сделаны, что и знающие и несведущие утверждали, что видят не написанные, а самые подлинные вещи. Демонстрации были двух родов: одни из них назывались дневными, другие – ночными. На ночных <...> показывались <...> мерцающие созвездия, над вершинами скал и холмов появлялась восходящая луна и сверкали предрассветные звезды. Во время дневных демонстраций все было залито светом, и широко сияло всё необъятное пространство земли <...>»⁹⁸.

⁹⁷ *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве.... Т. 1. С. 42.

⁹⁸ Там же. С. XXIV–XXV.

«Демонстрации» Альберти, вероятно, действительно казались чудом его современникам. Они были как бы реальными, и человек как бы приближался к возможности творить не только «формы искусства», но и «природные формы». Традиционное для экфраз отождествление природы и искусства оборачивается совершенно и неизвестной античной культуре стороной. Совершенно особое чувство реального ландшафта и умение восхищаться пейзажем, видимым днем и ночью, звучат в этих словах, хотя речь идет об искусственных моделях, а вовсе не о настоящем ландшафте. Чтобы так воспринимать «демонстрации», необходимо было предварительно пройти через опыт культуры нового типа, учившей человека видеть окружающее его пространство через призму развивающейся пейзажной живописи. И маленькие игрушечные модели, необходимые Альберти для работы и игры, становились реальной моделью, они словно по волшебству оживали в восприятии зрителей, способных и готовых восхищаться жизненностью любого миметического изображения. И там, где речь шла не просто о картине, но о трёхмерном и сопровождаемом особыми световыми эффектами моделировании пейзажа, восторгу зрителей не было предела. Это повторение Природы приравнивало человека к высшему Художнику. Сейчас даже трудно себе представить, насколько завоевание возможности точной миметической реконструкции видимого мира было значимо для людей ренессансной культуры. Самый убежденный реалист XIX века всё же был далек от того представления о творчестве, которое отождествляло изображение с самим процессом Творения: «...дух живописца превращается в подобие божественного духа, так как он свободной властью распоряжается рождением разнообразных существ, разных животных, растений, плодов»⁹⁹. Некоторые исследователи считают, что сам принцип построения пространственных композиций у Альберти глубоко мифологичен, воспроизводит библейский миф о сотворении мира. Первым этапом было создание пространственной коробки, затем светотеневая моделировка

⁹⁹ *Леонардо да Винчи. Трактат о живописи.* М., 1934. С. 101.

отдельных элементов тела, третий этап – это компоновка членов, которые должны соответствовать друг другу. Наконец, четвертый этап – это действие, мизансцена, сюжетная ситуация. В этой мифологеме «можно уловить черты традиционной схемы библейского мифа о сотворении мира: создание земли и всего окружения, затем сотворение человека и, наконец, население мира людьми и сотворение человеческой истории»¹⁰⁰. Вполне возможно, что слишком прямые параллели между библейскими текстами и текстом Альберти мало что дают. В конце концов мифологизировать можно вообще все что угодно. Но разумеется, представление о Боге-художнике и художнике как «втором Боге» серьезно отличает ренессансную теорию «подражания природе» от позитивистски трактуемого реализма XIX века. Основным же итогом развития представления о Deus-artifex стало оправдание эстетического восприятия мира. И Вазари критикует религиозный фанатизм с его отрицанием земной, внешней красоты, поскольку для него она является таким же несомненным доказательством величия Творца, как и нравственные начала мира.

Само понятие мастерства в этот период перестает быть узко-ремесленным. Художник завоевывает новое положение, его самооценка и те критерии, по которым оценивается его произведение образованной частью публики, существенно меняются. Это двойной процесс, в ходе которого впервые в европейской культуре возникает особое внимание к качеству изображения, к особенностям выразительных средств изобразительного искусства. Художник перестает быть простым ремесленником, а профессиональное отношение к тому, как создано произведение, становится и отношением интеллектуальной элиты.

¹⁰⁰ Данилова И.В. Искусство Средних веков и Возрождения.... С. 45.

Часть II: «Элита положений» и «элита достижений»

Художники и покровители

Автор XVI века, ссылаясь на античные источники, доказывает, что «большие художники (*pittori grandi*) всегда были в милости у великих князей (*onore appresso i grandi principi*)», подобно тому, как ценил Апеллеса Александр Великий. Тема «милости», «чести» (*onore*) в его тексте противопоставлена теме заработка, которым довольствуются представители ремёсел. Высокое искусство поощряется гонораром, латинский «*honor*» означает одновременно и «гонорар» и «почет, честь, уважение». Искусство рассчитывает на гонорар, но не стремится к прибыли. Так впервые возникает мотив противопоставления свободного творчества и того, что позже, например, у Иммануила Канта, будет отождествляться с промыслом, то есть с превращением искусства из самоцели в средство для извлечения прибыли. Часто возникает и ещё одна тема — великие произведения не имеют цены, а «щедрые дары» (*grandissimi pregi*), которыми награждались художники, были почётны. Так было сказано у Бенедетто Варки в его академической лекции о величии искусств¹⁰¹. В другом фрагменте сказано даже более ясно об античных авторах: «Они также упоминают о тех огромных почестях и наградах (*onori e premi grandissimi*), которыми во все времена удостаивались художники, ибо если обычно за искусство награждают деньгами, то дар благороднейшим — честь и слава (*la gloria e l'onore*), от того и пословица: «Честь питает искусства» (*l'onore nutrisce l'arti*) и, насколько они процветают здесь или там, часто можно судить по тому, насколько их любят и покровительствуют им владетельные вельможи (*da' principi*)»¹⁰². Варки в

¹⁰¹ *Varchi B.*, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti...* P. 37 c. 396

¹⁰² *Варки Б.* Диспуты. Эстетика Ренессанса. Антология. М. 1981. Т. 2. С. 396. *Varchi B.*, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti ecc.*, nel *Barocchi P.*, ed., *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma. Volume primo (Varchi-Pino-Dolce-Danti-Sorte)* (Bari, 1960), P. 38

своей академической лекции восхваляет «добродетельнейшего и щедрейшего (il virtuosissimo e liberalissimo) сеньора герцога, государя нашего»¹⁰³. «Liberalissimo» здесь можно перевести и как «благороднейшего»¹⁰⁴. Кстати, этот оттенок сохраняется и в самом понятии «свободные искусства» — «arti liberali». И именно благородство подчеркивается в них ренессансными авторами, трактующими «свободные искусства» (к которым теперь относят и искусства пластические) как формы творчества, предназначенные для истинного нобилитета, духовной аристократии. Меценат, помогая им, занимается не просто благотворительностью, а благородной задачей самовосславления. Для новой традиции важно, что в древности «знаменитые и великие» государи, чьи богатства были несметны, прославили свое имя не избытком дарованных судьбой благ, а величием духа. И самое яркое проявление этого величия было в помощи выдающимся художникам. Ведь все затраты древних римлян, кроме тех, что пошли на возведение прекрасных сооружений, почитаемых ныне подобно «святыням», были напрасны. Так не лучше ли обессмертить себя покровительством искусствам. Так начинается одно из посвящений Козимо Медичи, автор которого, восхищается древним меценатством и побуждает мецената современного осознать величие своей роли¹⁰⁵.

Как известно, средневековая культура различала три части общества, три большие группы людей, его составляющие – oratores, bellatores, laboratores (молящиеся, воюющие, работающие)¹⁰⁶. Эту жесткую стратификацию впервые нарушает Возрождение. Динамика социальной среды начинает осознаваться острее в сфере художественной и научной, где многое зависит от усилий самого человека, от его личности и его личных

¹⁰³ *Varchi B. Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti...* P. 37.

¹⁰⁴ В любом случае “liberalissimo” нельзя перевести как “либеральнейшего”. Ср.: *Варки Б. Диспуты / Пер. Г. Богемского и Н. Нусиновой // Эстетика Ренессанса. Антология. Т. 1–2. М., 1981. Т. 2. С. 396.*

¹⁰⁵ *Жизнеописание Антонио да Сангалло, флорентинского архитектора // Вазари Д. Жизнеописание... Т. 4. С. 55.*

¹⁰⁶ *Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада... С. 240.*

заслуг. Если прежняя элита не выделялась по профессиональному признаку, а лишь по сословному, то теперь начинается противопоставление положения и достижений. Уникальное единство и даже единомыслие теоретиков, художников и образованных покровителей привело к стремительному и плодотворному развитию нового языка искусства, который тут же находил теоретическое подтверждение и благожелательную оценку знатоков-заказчиков. Роль заказчиков выясняется современной наукой по документам и письмам, но мы уже не вправе её недооценивать, как не вправе игнорировать и элитарный характер культуры от Ренессанса до Просвещения. Причём, элитарность эта была двойная: не только те, кто поддерживал искусство, находились на вершине иерархии власти, являлись, если использовать удачное различие В.Ю. Царёва, «элитой положений», но чаще всего они же были и людьми, причастными самой высокой духовной культуре, «элитой достижений»¹⁰⁷. Художники, добившиеся признания и уважения, как и другие знаменитые люди, заслужившие «почетного упоминания» (*onorata menzione*), в глазах Вазари представляют собой подлинную знать¹⁰⁸. Ремесло, достигшее уровня настоящего искусства, не только способно прославить человека, но может поднять его на тот уровень общественного почета, которым раньше пользовались лишь люди, благородные по своему происхождению, по крови. И мы знаем, что уже со времен Филиппо Виллани знаменитые художники за свои заслуги удостоиваются чести быть упомянутыми в городских хрониках. Филиппо Виллани родился в Вилла ди Санта Проколо, близ Флоренции, около 1325; умер во Флоренции около 1405). Итальянский историк, адвокат и администратор, он был Канцлером Коммуны Перуджи с 1376 до 1381. Он

¹⁰⁷ Царёв В. Ю. Элита у разбитого корыта//Искусство кино. № 10. 2002. С. 50-54.

¹⁰⁸ Жизнеописание Ладзаро Вазари, аретинского живописца // *Vasari G. Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. A cura di G. Milanesi. (1906). Firenze, 1985. Vol. 1–10. Vol. 2. P. 553. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 тт. / Пер. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского; под ред. А.Г. Габричевского. М.: ТЕРРА, 1993. Т. 2. С. 369.

создал Комментарий к Данте (1401-4) на тосканском наречии и написал латинский комментарий относительно первой части Ада. Филиппо написал *Liber de origine Florentinae et eiusdem famosissimis civibus* (1375-1404), который содержит биографии многих выдающихся флорентинцев, включая живописцев. В этом произведении он утверждал, что живописцы Флоренции 13-14 веков возродили искусство древней Греции и Рима, это движение начинается с Чимабуэ, который, как и древние, подражал природе. Чимабуэ следовал Джотто, который, согласно Виллани, восхищался поэзией и историей. «Древние [историки] в описании выдающихся свершений, наряду с другими известными людьми, упоминали в своих сочинениях знаменитых художников и скульпторов. Более того, древние поэты, восхищавшиеся талантом и старанием Прометея, выдумали историю о том, как он [Прометей] создал человека из куска земли. Судя по всему, мудрейшие мужи считали, что подражатели природе [мастера искусства], пытаясь выполнить человеческие образы в металле или камне, не могут [обойтись] без благородного таланта, хорошей памяти и умелой мастерской руки. Поэтому среди других знаменитостей помещали в свои летописи [сведения] о Зевксисе, Фидии, Праксителе, Мироне, Апеллесе и о других художниках необыкновенного мастерства.

Их пример заставляет нас, дабы избежать упреков, сказать о превосходных флорентийских живописцах, которые подняли [до них] безжизненное и почти было угасшее искусство»¹⁰⁹.

До Ренессанса отношение ко времени и к современности было более или менее нейтральным. В тех случаях, когда позиция средневековых авторов не подчеркнута ановативна, они употребляют слово *moderni* в совершенно

¹⁰⁹ Перевод с латинского выполнен С. В. Соловьёвым по изданию: Vaxandall M. Giotto and Orators, p.46-47. Сверено по изданию: *Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani*, 2, Trieste, p.450.

нейтральном значении «современность»¹¹⁰. Античность более или менее спокойна и даже эпична в своём ощущении времени. Неизбежность старения и неизбежность обновления для неё непреложны как природный закон. Гораций в «Науке поэзии» предельно точно выразил и эту позицию, и совершенно нейтральное отношение к неизбежной смене старого новым:

Словно леса меняют листву, обновляясь с годами,

Так и слова: что раньше взросло, то и раньше погибнет,

А молодые ростки расцветут и наполнятся силой.

Смерти подвластны и мы и все, что воздвигнуто нами¹¹¹.

По сути дела, «воздвигнутое нами» имеет то же право на смерть и на жизнь, что и созданное нашими предшественниками. Хронологическая последовательность здесь вовсе не подразумевает замену старого новым. Здесь с гораздо большей определенностью выражена мысль о неизбежном старении любой новизны, мысль абсолютно чуждая ренессансным людям. Они были полностью уверены в том, что, создавая *maniera moderna*, они создают вечный образец совершенства, на который не распространяется биологический закон неизбежного увядания. С этих позиций и деградация художественного языка, и его высокое совершенство измеряются не релятивными и зависящими от вкуса времени законами, но законами объективными. Раз достигнутое совершенство становится нормой на все времена. Отсюда в значительной степени и концепция обновления, отождествленного с возрождением идеальной нормы, с возвращением к утраченному былому совершенству.

Раз за разом ухудшающееся искусство также имеет «правило» такого снижения качества. Для ренессансной теории искусства основной источник «испорченности» – это подражание уже созданному. Лишаясь основы

¹¹⁰ См.: *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада... С.164.

¹¹¹ *Гораций.* Наука поэзии. 60–64

всякого подлинного творчества, отворачиваясь от принципа «подражания природе», искусство обескровливает себя. Повторение уже созданного сохраняет и приумножает все ошибки «манеры». Творчество погружается в искусственные миры и становится все более далеким от естественности и правды. Живопись «теряется», как писал Леонардо. Теряется из века в век, постоянно тиражируя ошибки и условности, все более отдаляясь от реальности. Близость к природе заменяется «манерой», набором устойчивых способов изображения, которые и становятся своеобразной моделью для художника, повторяющего уже созданное, но не обращающегося непосредственно к природе. Это общий закон для всех времен и народов. Леонардо формулирует его так: «...живопись из века в век склоняется к упадку и теряется, когда у живописцев нет иного вдохновителя, кроме живописи уже сделанной»¹¹². И Леонардо обращается к примерам, подтверждающим этот закон, сопоставляя искусство «после римлян» и искусство «после Джотто». И в ту, и в другую эпоху живописцы «все время подражали один другому и из века в век все время толкали это искусство к упадку»¹¹³. Практически дословно повторяя эту формулу применительно к художникам Треченто, Леонардо дополнительно подчеркивает всеобщность этого закона.

Как антитеза этой деградации художественного языка возникает творчество Джотто, а потом и Мазаччо, который второй раз заново открыл «новую манеру», своеобразный «сладостный новый стиль», обратившись к непосредственному изображению природы. Здесь нет ничего сходного с тем представлением о прогрессе, больше напоминающем круговорот неизбежного рождения и смерти, о котором мы читали у Горация. Прогресс есть, он существует, как существуют и такие его достижения, которые остаются на века. И даже если «подражатели» будут долгое и очень долгое время («из века в век») портить изображения, не изучая природы, то все же

¹¹² Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М., 1995. Т. 2. С. 85.

¹¹³ Там же.

наступит момент, когда придет гений, «склоненный природой к такому искусству», и он обязательно обратится к природе. Подражание природе есть общая норма искусства и общий критерий его прогресса. Запретить обращение к природе нельзя, она будет открываться снова и снова. Вновь после повторяющегося уже созданное придет тот, кто обратится к первоисточнику всякого изображения – к природе, кто вернет искусство к истине. Для Леонардо стремление понять природу и учиться у нее является объективным законом развития художественного творчества. Его можно отвергнуть, но именно в силу того, что этот закон объективен, живопись в этом случае «потеряется». Обрести же себя она сможет только тогда, когда придет тот, кто поймет и своим творчеством утвердит обязательность этого закона.

Практически здесь ренессансная теория сближается с тем пониманием гения, которое в эстетической теории было достигнуто лишь в конце XVIII – начале XIX века. Для Леонардо, как позже для Гёте, гений – это не просто звезда, мистическим образом зажегшаяся на небосклоне искусства, но прежде всего «интеллект, зажатый в тиски необходимости», а потому и сумевший найти единственно верное решение. И это решение не устаревает, оно остается верным для всех времен. Однажды к природе вернулись древние, потом это сделал Джотто. «После него искусство снова упало, так как все подражали уже сделанным картинам, и так из столетия в столетие оно склонялось к упадку, вплоть до тех пор, пока флорентиец Томаза, прозванный Мазаччо, показал совершенным произведением, что те, которые вдохновлялись иным, чем природой, учительницей учителей, трудились напрасно»¹¹⁴. Это настолько общий закон всякого творчества, что под его действие подпадает любое интеллектуальное творчество. И далее Леонардо говорит о «математических предметах», в которых также недопустимо изучать «только

¹¹⁴ Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Т. 2. С. 85–86.

авторов, а не произведения природы»¹¹⁵. Для Леонардо эта необходимость обращения к первоисточнику настолько очевидна, что он считает любого, способного её понять, способным сделаться и великим творцом, вне зависимости от того, искусство или науку изберёт он для себя. Для предшественников Леонардо эта зависимость была далеко не столь очевидной. И вовсе не объективные законы и нормы творчества определяли для них прогресс и регресс в искусстве, а, скорее, субъективные условия.

В попытках объяснить упадок поэзии после Петрарки Саккетти ищет ответ в отсутствии людей, способных правильно понять и истолковать поэзию, и говорит о времени, «пошедшем на склон». Гений здесь – великая и возвышающаяся надо всеми остальными личность, которую способны понять немногие, и появление которой мистически необъяснимо. «Теперь исчезла всякая поэзия, и опустели палаты Парнаса. Как мне надеяться, что восстанет Данте, когда нет никого, кто сумел бы истолковать его? Уже рога протрубили сбор, и время пошло на склон; вернётся ли оно, не знаю, думаю, что не скоро», – писал Саккетти в стихотворении на смерть Петрарки. Здесь представление об упадке и подъёме искусства, кроме того, что оно связано с представлением о великих творцах, рождение которых никак невозможно предсказать, ещё и целиком принадлежит доренессансной традиции в понимании прогресса культуры. Здесь, как и у античных авторов, существует ни от чего не зависящее, самодостаточное движение времени, которое даже образно ближе к круговороту – «время пошло на склон». Ренессансное же представление о законах, управляющих творчеством личности и творчеством, понимаемым как общая линия развития искусства (тем, что позже назовут «стилем»), возникает тогда, когда эти законы воспринимаются как исторические, когда на место древнего представления о времени как круговороте, как о природном цикле, сходном с движением солнца, приходит

¹¹⁵ Там же.

новоевропейское восприятие времени как развернувшейся в истории хронологии событий.

И заметим, что Леонардо (пусть в общей форме) всё же обращается к реальной истории искусства, чтобы подтвердить своё представление о законах, определяющих расцвет и упадок творчества. Саккетти же остается в пределах самых общих рассуждений об упадке вообще, понимаемом как своеобразная аналогия закону природного круговорота. Говоря о причинах упадка искусства после Джотто, он ограничивается теми же общими рассуждениями о неизбежности снижения общего уровня творчества. В одной из своих новелл он передает спор между Орканьей и Таддео Гадди, который происходит в Сан Миньято аль Монте, заключая его таким рассуждением: «Несомненно, что было много прекрасных живописцев, писавших так, что невозможно это человеческой природе повторить; однако искусство это все же пришло в упадок и продолжало падать»¹¹⁶. Здесь показателен и риторический прием восхваления живших после Джотто живописцев, когда о них говорится, что они писали так, что «невозможно это человеческой природе повторить». В чем-то эта риторика параллельна с представлением о необъяснимых законах движения искусства, которое падает вне зависимости от наличия таких чудесных живописцев. Здесь ничто не управляет объективными нормами, все случается как бы благодаря чуду и все неподвластно человеческому изменению.

Естественно, что эта позиция должна была смениться прямо противоположной, когда возникла необходимость в создании новой научной истории искусства, когда автор «Жизнеописаний» поставил вопрос о тех общих закономерностях, которые прослеживаются в движении искусства и которые преломляются через индивидуальные манеры. А то, что эти общие закономерности для него существуют в реальной истории и их можно понять, объяснить читателю и с пользой воплотить в творчестве, подтверждают

¹¹⁶ См. новеллу CXXXVI.

многие фрагменты его труда. Вазари не слишком задумывается о загадочном и таинственном происхождении таланта. Иначе было бы невозможно его аналитическое рассмотрение. А именно с таким способом оценивать разные «манеры» отождествляет свой научный метод Вазари. Исследование для него совпадает со стремлением проанализировать нормы творчества, в этой потребности вычленив закономерность и видит Вазари то, что отличает его «Жизнеописания» от «историй», рассказанных Плинием и другими античными авторами. Вазари пишет, что он старался самым тщательным образом показать, «...каковы были истоки и корни отдельных манер и тех улучшений или ухудшений в искусстве, которые наблюдались в разные времена и у разных людей»¹¹⁷. Его равно интересуют как разные люди, так и разные времена. Здесь «*diversi persone*» и «*diversi tempi*» оказываются подчинены общим законам творчества. Никакой абстрактно понимаемый «упадок» не может объяснить причины действительного ухудшения стиля, «манеры», но эта «*maniera*» может быть понята и проанализирована вместе со всеми своими недостатками, общими для многих, а потому и полезными как урок для будущих поколений мастеров. Здесь уже нет места риторическим оборотам в духе Саккетти о неподражаемости художников. Все становится конкретнее и точнее. Это ясный взгляд профессионала, для которого в его предмете нет ничего мистически необъяснимого или чего-то, что могло бы произойти случайно. Для всего происшедшего и для любого изменения он стремится найти точное объяснение. При этом, в отличие от Леонардо, он понимает, что в основе творчества лежит не просто изучение природы и стремление к её точному воспроизведению, но и не менее важные условия творчества, которые могут быть совершенно разными у разных художников.

Вазари гораздо гибче относится и к подражанию чужим произведениям, для которого есть свои рациональные причины, не позволяющие просто отбросить его как несамостоятельное копирование. Только изучение работ

¹¹⁷ Предисловие // *Vasari G. Le opere...* Vol. 2. P. 95; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 6.

других позволяет ученику сделаться мастером, приобщиться к тому «всеобщему мастерству», о котором спустя три века напишет Гегель. То, что Леонардо просто отбрасывает как повторение чужого, Вазари исследует как одну из предпосылок развития «собственного», как условие формирования личной манеры. Это важная основа для развития не только индивидуального творчества, но и творчества, развернутого во времени и пространстве, собственно истории искусства. Вазари строго разделяет два аспекта проблемы. Он несколько раз противопоставляет имитацию стиля, заимствования и слишком сильную зависимость художников от манеры своих учителей подлинному взаимообогащающему сотрудничеству, своего рода обменным процессам в профессиональной среде. Да, в свое время художники подражали друг другу и тем самым отходили от истины, но они же могли помогать друг другу эту истину искать. И это явление заслуживало похвалы, поскольку даже на примерах «удалившегося от истины» средневекового искусства видно, что «художники помогали друг другу в поисках хорошего»¹¹⁸.

Отношение к истории искусства в ренессансной культуре очень близко представлениям об истории науки. Открытие принципиально нового решения, усвоение его и распространение, появление новой проблемы и успешное её решение стали общей линией рассуждений многих авторов этой эпохи. Э. Гомбрих сравнивает ренессансное представление о прогрессе в искусстве с таким своеобразным эволюционизмом в представлении о накоплении знаний¹¹⁹. М. Бараш пишет о сходных представлениях о прогрессе, отождествленном с постепенным и последовательным усовершенствованием. Такая позиция, по мнению исследователя, была характерна для античной интеллектуальной традиции, в частности, для

¹¹⁸ Жизнеописание Арнольфо ди Лапо, флорентинского живописца // *Vasari G. Le opere...* V 1. P. 276; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т 1. С. 212.

¹¹⁹ *Gombrich E.H. The Renaissance Conception of Artistic Progress and Its Consequences // Gombrich E.H. Norm and Form...* P. 1–10; первоначально в: *Actes du XVII^e Congrès International d’Histoire de l’Art. Amsterdam. 23–31 juillet.*

Ксенократа, который рассматривал историю изобразительных искусств как последовательность художественных проблем и их разрешений, от первоначальных, ещё очень простых и сырых решений до ясных и совершенных образов Лисиппа и Апеллеса, своего рода «окончательных редакций»¹²⁰. Характерным для этой концепции становится понятие постепенного, накапливаемого усовершенствования (*cumulative improvement*), пишет М. Бараш, приводя слова, хотя и сказанные о военном искусстве, но имеющие общий характер: «В любом *techne* самое последнее изобретение всегда имеет преимущество»¹²¹. Эта позиция самым естественным образом сочеталась с представлением о непрерывности традиции. Во вступлении к седьмой книге своего сочинения Марк Витрувий Поллион пишет: «Предки наши в свое время завели мудрый и практичный обычай передавать потомству плоды своих дум путем записей, в виде памяток, с тем чтобы их духовное наследие не пропадало бесследно, но из поколение в поколение, разрастаясь, издавалось фолиантами и по ступеням развития достигало, в преемстве веков, утонченнейшего оформления точных учений по последнему слову науки. Поэтому мы обязаны дедам не малою, а безграничною благодарностью за то, что они не похоронили в молчании от нас завистливо свой клад, но, напротив, озаботились о передаче живых мыслей всех предыдущих поколений памяти последующих в своих подводящих итоги писаниях»¹²². Прогресс в накоплении знаний подобен арифметической прогрессии, это именно накопление. Предшественники заслуживают уважение тем, что они подводят итоги тому, что было создано до них, и передают вместе с собственным вкладом всё это будущим поколениям. Этот процесс предполагает совершенствование, «утонченнейшее оформление», но он не сулит неожиданности, в нём нет намека на «перерыв постепенности». Это количественное приращение знаний, которое не предполагает качественных скачков.

¹²⁰ *Barasch M. Theories of Art... P. 19–20.*

¹²¹ Цит по: *Barasch M. Theories of Art... P. 19–20.*

¹²² *Витрувий. Десять книг об архитектуре... С. 177.*

В эпоху Ренессанса представление о логике развития искусства не только обогащается пониманием его неравномерности, но и конкретизируется. Оно приближается к реальности, всё дальше уходя от заданной схемы прогресса. Позиция Вазари в этом пункте становится совершенно иной. Саму преемственность он понимает не как создание «подводящих итоги писаний», но как повторение примера древних, которые, помимо рассказа о художниках, всегда старались отличать хорошее от лучшего, оценивать качество произведений. Что же касается прямого ученичества и преемственности в традиционном смысле слова, то Вазари прямо пишет, что очень многое, чем он мог «воспользоваться у Плиния и других авторов» он оставлял в стороне. Он старался более точно определить личную позицию, показав логику своего изложения и те принципы, которые лежат в основе его труда.

У Вазари говорится и о личной истории искусства, истории славы рода. По сути дела, эти «почётные упоминания» становятся на место прежней древней родословной. И для потомков таких людей это становится, как пишет Вазари, не только «побуждением к доблести», но и «уздой», своеобразным моральным ограничением, способным удержать от недостойных поступков. Принадлежность к *familia*, благородному семейству, прославленному «знаменитыми и славнейшими людьми (*uomini illustri e chiarissimi*)»¹²³ становится, таким образом, особым отличием, ничуть не менее важным, чем принадлежность к древнему дворянскому роду. Появление новой элиты, элиты личных способностей, определило появление совершенно особого отношения к «знатности» рода. Теперь это род, состоящий из прославленных только благодаря своему собственному труду и своей собственной доблести, *virtù* людей.

Формируется новая духовная элита. Исследователи отмечают, что городская культура Позднего Средневековья создала людей

¹²³ Там же.

интеллектуальных профессий и преподавателей «свободных искусств», но не интеллигенцию в современном смысле слова, поскольку на первом плане была социальная стратификация, принадлежность к бюргерству или рыцарству. Теперь начался новый этап, отныне социальный статус не диктуется столь жестко социальным происхождением, но связан напрямую с образованностью человека. Это была эпоха, когда верхние эшелоны общества начали ценить образованность, а личная культура человека оказывалась способной поднять его над прежней жесткой социальной стратификацией. Профессии интеллектуальные прежде не воспринимались как имеющие между собой нечто общее. Да и знания сами по себе еще не давали право на занятия профессией, но дипломы и другие документы, подтверждающие официальный статус их владельца, оказывались важнее, деятельность была санкционирована точно так же, как была санкционирована деятельность художника в качестве члена определенного цеха, получившего с помощью своеобразной защиты «шедевра» (итальянского *capolavoro*) право быть мастером, закончив долгий период ученичества¹²⁴. Ренессансная культура впервые выявила общность людей интеллектуального труда, в спор за право принадлежать к *artes liberales*, а потому и к интеллектуальной элите вступили и художники. Эта тема достаточно хорошо исследована, но мы бы хотели остановиться на одном её аспекте, связанном с особенностью формирования самосознания художественной интеллигенции в этот период.

Работа по изучению социологии искусства Ренессанса велась с начала XX века, одной из важных публикаций этого плана стало исследование Ф. Анталя об экономических и социальных условиях функционирования искусства, основанное на большом фактическом материале¹²⁵. Сохраняет свое значение и исследование А. Хаузера «Социальная история искусства», хотя в ней, как и в работе Анталя, есть явный перевес социологического

¹²⁴ См.: *Cahn V. Masterpieces. Chapters...* P. 3–23.

¹²⁵ *Antal F. Florentine Painting and Its Social Background: The Bourgeois Republic Before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries* (1948). L., 1974.

метода¹²⁶. Популярная, но насыщенная множеством интересных сведений книга Б. Коула «Художник Возрождения за работой: от Пизано до Тициана» важна еще и тем, что исследователь постоянно подчеркивает отличие представлений о творчестве, бытовавших в ту эпоху, от привычных для нас мнений¹²⁷.

Книги

В.Н. Лазарева, посвященные исследованию зарождения нового миметического языка ренессансного искусства, давно стали классикой отечественного искусствознания, в них также включены важные рассуждения о теории искусства этого времени¹²⁸. Художественные проблемы, имеющие общее значение, затронуты в исследовании М.В. Алпатова «Художественные проблемы итальянского Возрождения»¹²⁹. Тонкость формального анализа и постоянный выход на общие проблемы художественной культуры отличают исследования Б.Р. Виппера¹³⁰. В последние годы были опубликованы работы, в которых делалась попытка рассмотреть художественную культуру Ренессанса в контексте эволюции эстетических, философских, теологических концепций. Так, М.Н. Соколов в своих трудах ставит ряд важных проблем, касающихся не только истории изобразительного искусства, но и всей истории духовных движений XIII–XVII веков¹³¹, анализируя их как сложное единство античной, средневековой и новоевропейской культуры. Публикации источников, позволяющих

¹²⁶ *Hauser A. The Social History of Art. 2 vol. L., 1957.*

¹²⁷ *Cole B. The Renaissance Artist at Work: From Pisano to Titian. N.-Y., 1983.*

¹²⁸ *Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. В 3 тт. М., 1956. Т. 1.: Искусство Проторенессанса; Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. В 3 тт. М., 1959. Т. 2: Искусство Треченто; Лазарев В.Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. М., 1979; Лазарев В.Н. Старые европейские мастера. М., 1974; Лазарев В.Н. Старые итальянские мастера. М., 1972.*

¹²⁹ *Алпатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976.*

¹³⁰ *Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520–1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма. М., 1956; Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс XIII–XVI века. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. Т. 1–2. М., 1977.*

¹³¹ *Соколов М.Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. М., 1994; Соколов М.Н. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999.*

уточнить наши представления о реальном историческом фоне, на котором развивалось искусство Ренессанса, продолжаются. Большая подборка документов, писем и других материалов, раскрывающих отношение художника и заказчика, содержится в книге Д. Чамберса «Патроны и художники в итальянском Возрождении»¹³². После публикации ряда новых источников в двухтомной антологии «Эстетика Ренессанса»¹³³ отечественный читатель получил более широкое представление об эстетической мысли эпохи. Фрагменты текстов мастеров искусства были опубликованы ранее¹³⁴, наиболее важные источники выходили на русском языке отдельными изданиями.

Современная западная социальная история общества уже давно перестала рассматривать покровительство и маклерство как простые противоположности. «Patronage» рассматривается как исторически сформировавшееся явление, истоки которого уходят в глубокую древность, но и «brokerage» возникает в абсолютизме как его антипод, но возникает так, что оба эти явления сосуществуют¹³⁵. То же верно и по отношению к поддержке искусства. Меценатство и спекуляция причудливо переплетаются сегодня, поэтому особенно интересно проследить историю их формирования в художественной жизни Западной и Восточной Европы. Меценатство становится темой все большего количества исследований, которые и сами проводятся на деньги тех или иных благотворительных фондов. Оксфордский университет, представляющий собой совокупность колледжей, в значительной степени существует на деньги меценатов и, возможно,

¹³² *Chambers D. Patrons and Artists in the Italian Renaissance. L., 1970.*

¹³³ Эстетика Ренессанса. Антология. М., 1981. Т. 1–2.

¹³⁴ Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах. М., 1966–1972. Т. 1–7.

¹³⁵ См., например, обзор литературы в примечаниях в статье: Kettering S. Brokerage at the Court of Louis XIV // *The Historical Journal*, Vol. 36, No. 1 (Mar., 1993), pp. 69-87 Published by: [Cambridge University Press](http://www.jstor.org/stable/2639516) Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2639516> Accessed: 18/12/2012 23:51

поэтому так подробно анализируют в своих больших и малых статьях авторы оксфордского словаря искусств явление патронажа. Правда, даже явные спекулянты, сделавшие из покупки и перепродажи произведений искусства жизненную стратегию, отнесены в издании к разделу «патронаж и коллекционирование». Но в зарубежных изданиях меценатство, по крайней мере, внимательно изучают. У нас же выпуски исследований о русских меценатах — это только первые попытки, до зарубежных покровителей искусства пока руки не доходят. И показательно в этом вопросе состояние справочной литературы.

В последнем издании Большой Российской энциклопедии статью «Медичи», которую писали историки, дополнили искусствоведы, рассказав о меценатстве Козимо старшего и Лоренцо Великолепного. На этом фоне ещё более поражает отсутствие сведений о других трёх десятках Медичи¹³⁶, внесших значительный вклад в культуру Италии, тем более о меценатах других стран и эпох, только энциклопедическая статья о Поле Дюран-Рюэле – покровителе импрессионистов (но и брокере!) — отчасти восполняет этот пробел.

Западная наука гораздо более внимательно относится к такому явлению как меценатство, детально исследуя заказы, анализируя перемещение культурных ценностей в коллекциях, тщательно прослеживая социальные оттенки патронажа и клиентизма не только в социальной сфере, но и в культуре. Серьезные исследования можно встретить не у отечественных историков искусства, а у музееведов¹³⁷. Именно в их работах обобщается гигантский фактический материал, накопленный зарубежной наукой, занимающейся историей формирования художественных, библиотечных, исторических и природных коллекций. Архив, библиотека и

¹³⁶ Исследования В.Д. Дажиной о покровительстве искусству Козимо I остаются доступными только специалистам.

¹³⁷ Я выражаю благодарность М.Г. Пивень за предоставленную тщательно составленную русскоязычную библиографию и особенно за указание на очень ценное исследование В. П. Грицкевича «История музейного дела до конца XVIII века».

коллекция долгое время составляли единое целое, располагаясь в кабинете просвещенного знатока.

В узком смысле слово «знаточество» (англ. *connoisseurship*) приравнивается к атрибуции, то есть к установлению принадлежности анонимного произведения конкретному автору, национальной или местной художественной школе, определение времени создания, но я беру это понятие в широком смысле слова как ценительство. В этом смысле были названы «Ценители Уайтхолла» (*Whitehall Cognoscenti*), на истории этого сообщества мы остановимся подробнее. Обратим внимание на итальянизированное слово «знатоки, ценители» — от устаревшего итальянского (современное слово - *conoscente*), происходящего из латинского *cognōscere* – знать о чём-то, именно оно приоткрывает завесу над британо-итальянскими связями в области коллекционирования и покровительства искусству, которые будут предметом нашего особого внимания.

Ограниченность старой методологии, рассматривающей социальные потрясения и народные восстания как основной побудительный мотив к созданию революционного обновления искусства налицо. Теперь никто не вправе игнорировать конкретную социологию, доказывающую раз за разом аристократический, а не народный и не бюргерский характер искусства 13-18 вв. Никто не сомневается в элитарном характере английского прерафаэлитизма, имена Джона Рёскина и Уолтера Патера давно, практически с самого начала связывались с движением эстетизма, движением элитарным. Но что сам итальянский Ранний Ренессанс, тот, который стал для Великобритании XIX века символом высокого совершенства, превосходящего гений Рафаэля, прославленного в веках? Мне кажется, что можно выдвинуть гипотезу об элитарности этого искусства, о том, что расцвело оно в мощном окружении итало-византийского и позднеготического искусства и так называемой интернациональной готики, находящих как традиционное и очень высококачественное искусство себе

благодарных зрителей и патронов в самой широкой пополанской среде. Другое дело, революционное искусство Мазаччо, Донателло или Брунеллески. Его заказчиками выступали верхи общества, нобилитет. Именно это искусство и было в тот период элитарным.

Медичи

Рассмотрение истории европейского меценатства логично начать с истории меценатства семьи Медичи¹³⁸, которая, как известно, объединяла многие поколения торговцев, банкиров, правителей, покровителей искусства и коллекционеров. Они доминировали над политической и культурной жизнью Флоренции с 15-ого столетия до середины 18-ого. Их название и их герб, изображающий пять - девять сфер, не были получены от медицинских предков, так как семья всегда была торговцами. Однако, они приспособили эту интерпретацию, делая врачей Козьму и Дамиана своими святыми заступниками. Международная торговля шерстью, шелком, металлами и специями сделала их одной из самых богатых и самых влиятельных семей в Италии. Семья родом была из Кафаджиоло, местечка в области Муджелло, в 25 км к северу от Флоренции, но к 1201 несколько башен, принадлежащих им, упомянуты в нотариальных отчетах во Флоренции. В 1240 Медичи появляются среди финансистов графа Гвидо Гуэрра и аббатства Камальдолы и несколько раз после того в списке правящего совета Флоренции. Они расширяли свою торговлю, учреждая банковские отделения в Генуе, Тревизо, Ниме и Гаскони и были одним из немногих флорентийских домов, которые пережили экономический кризис первой половины 14-ого столетия. В 1348 Виери де' Медичи был зарегистрирован в Арте дель Камбио, гильдии банкиров и менял. Банковский бизнес процветал, Медичи становились кредиторами самых важных итальянских дворов. Благодаря своему финансовому положению они уже принадлежали богатому классу пополо

¹³⁸ Marlis von Hessert «Medici». Oxford on art online.

грассо, но продолжали поддерживать пополю минуту в их политической борьбе. Повышение Медичи начало свою заключительную стадию с Джованни ди Аверардо и его сына Козимо. Эта главная линия семьи Медичи, к которой принадлежали Лоренцо Великолепный, Лев X, Клемент VII и Екатерина, Королева Франции, была особенно активна в покровительстве искусствам и наукам, делая Флоренцию культурным центром итальянского Ренессанса. Хотя Медичи дважды изгонялись из Флоренции (1494-1512; 1527-30), они всегда были в состоянии вернуть свою политическую власть и свой культурный престиж. После убийства Алессандро, который стал Герцогом Флоренции в 1532, но сохранил отношение к себе как тирану, власть, перешла к боковой линии семьи. Начиная с Козимо I Медичи они стали Великими Герцогами Тосканы. Его преемники, Франческо I и Фердинандо I, поддерживали роль семьи в качестве патронов, эта функция шла на спад в следующих поколениях. Последний Великий Герцог, Джиан Гастоне был пережит своей сестрой, Анной Марией Луизой, которая завещала всю коллекцию Медичи городу Флоренции. Эта тема имеет обширную библиографию, одним из первых было исследование Р. Клайтона, посвященное дому Медичи, вышедшее в Лондоне в 1797 году¹³⁹. В начале 20 века появилось исследование Д. Ф. Янга¹⁴⁰, большая часть исследований помещено в библиографическом указателе к этой теме¹⁴¹.

Джованни ди Аверардо де' Медичи [Джованни ди Биччи] родился во Флоренции в 1360. Именно он установил финансовую и политическую власть Медичи во Флоренции и был одним из самых богатых банкиров в

¹³⁹ Clayton R. *Memoirs of the House of Medici*. London, 1797.

¹⁴⁰ Young G. F. *The Medici*, 2 vols. London, 1910.

¹⁴¹ Camerani S. *Bibliografia medicea*. Firenze, 1964. После этого вышли следующие обобщающие труды : G. Pottinger: *The Court of the Medici* (London, 1977); *Le arti del principato mediceo* (exh. cat., Florence, Pal. Vecchio, 1980); K. Langedijk: *The Portraits of the Medici, 15th-18th Centuries*, 3 vols (Florence, 1981-7); R. Fremantle: *God and Money: Florence and the Medici in the Renaissance* (Florence, 1992)

Италии, когда он стал заниматься общественной жизнью города в 1400. В 1402, 1406 и 1422 он был назначен приором своей гильдии, Арте дель Камбио и в 1421 был сделан гонфалоньером или главным судьей. Его взгляды были демократичны, и он примкнул к пополю минуто против олигархического режима Райналдо дельи Албицци (1370-1442) и Никколо да Уззано (1359-1431). Джованни был первым Медичи, который окружил себя людьми искусства и поддерживал художественное творчество. Он был одним из немногих флорентинцев, у которых стены дома были покрыты фресками, и он заказал Делло Делли расписать интерьер (утрачен) внутренних помещений. Он был в списке советников при судеюстве знаменитого конкурса (1401) для заказа на изготовление бронзовых дверей для Баптистерия, и, как гонфалоньер, он был вовлечен в решение правительства возвести Оспедале дельи Инноченти и поддерживал его сооружение материально. В 1418 восстановление Сан Лоренцо было запланировано и Джованни обязался финансировать часовню и Старую Ризницу, спроектированную Филиппо Брунеллески. Наконец, он контролировал монтаж надгробия (ок. 1424; Флоренция, Баптистерий) Бальдассаре Кошиа, Антипапы Иоанна XXIII (умер 1419) Донателло и Микелоццо ди Бартоломео. Джованни обеспечил освобождение Кошиа из тюрьмы во время Совета Констанции и позже защитил его в его доме. Он умер во Флоренции 20 февраля 1429. Он оставил большое состояние своим сыновьям, Козимо и Лоренцо (1394-1440), и был похоронен с его женой Пиккарда де'Буери в мраморном саркофаге Буджиано в центре Старой Сакристии в Сан Лоренцо¹⁴².

Сын Джованни ди Аверардо де'Медичи Козимо [иль веккио] де' Медичи родился во Флоренции 27 сентября 1389; умер в Кареджи 1 августа 1464. Он был самым великим частным патроном своего времени, чьим мотивом были фамильные амбиции и, возможно, желание искупить грех ростовщичества, он

¹⁴² Marlis von Hessert. Oxford on art online.

ввел новую концепцию патронажа; гуманист, он полностью ценил пропагандистскую значимость архитектуры и скульптуры, и его амбиции конкурировали с амбициями Коммуны. Он был, прежде всего, архитектурным патроном, Козимо поддержал Микелоццо ди Бартоломео, но он также оказал щедрую поддержку Донателло и другим. Козимо увеличил торговый и банковский бизнес своего отца и стал одним из самых богатых людей своего времени. С 1434 он доминировал над Флоренцией; все же сам он оценил свой статус бюргера и постоянно подчеркивал это, и артистическая традиция, связанная с ним, проста и сдержана. Он был приором своей гильдии в 1415 и 1417, сопровождал антипапу Иоанна XXIII в Совет Констанции и затем путешествовал в Германии и Франции. Он был флорентийским послом в Милане (1420), Лукке (1423), Болонье (1424) и при дворе Папы римского Мартина V в Риме. Его длительная связь с Микелоццо началась в этот период: в 1420-ых Микелоццо реконструировал строгую виллу Козимо в Треббико и монастырь Сан Франческо в Боско ай Фрати, оба из которых были расположены в родной области его патрона — Муджело. Козимо владел французским и немецким языками, которые он выучил во время своих путешествий в Европу, и познакомился с латинским и арабским языком в монастыре Камальдоли, и инвентарь его библиотеки, составленный в 1418, указывает, что с самого начала ему принадлежала обширная коллекция современной и античной литературы.

В 1433 Козимо был изгнан из Флоренции доминирующей семьей Альбицци, но в Падуе и Венеции, он был принят как чтимый посетитель, а не беглец, и его деловые связи процветали. Его сопровождал Микелоццо, которому он заказал проект библиотеки (разрушена) из бенедиктинского монастыря Сан Джорджо в благодарности за венецианское гостеприимство. Он тогда снабдил библиотеку драгоценными рукописями. В 1434 он был отозван из изгнания и стал неофициальным правителем Флоренции до его смерти. Республиканская форма правительства была поддержана, но Пий II прокомментировал, что Козимо испытывал недостаток только в звании и

великолепии правителя. Одно из больших достижений Козимо для его родного города было передачей Совета Феррары, встречи Восточных и Западных церквей, к Флоренции в феврале 1439; много современных флорентийских картин были обогащены изображением экзотических восточных фигур, щедро одетых в вышитые золотом шелковые предметы одежды и сложные головные уборы. Совет был посещен такими учеными как Гемистос Плетон (1355-1452), кто стимулировал глубокий интерес к платонической философии. Козимо позже основал Платоновскую Академию, которая, под руководством Марсилио Фичино, которого Козимо поддерживал в его стремлении создать латинские переводы Платона, стала центром гуманистической мысли.

Большая часть патронажа Козимо касалась церквей и монастырей, и в 1436 он начал восстановление доминиканского монастыря Сан Марко, единственным патроном которого он оставался до своей смерти. Он заказал его Микелоццо. Интерьер был украшен росписями Фра Анжелико, который выполнял главный престол, известный как Алтарь Сан Марко (Флоренция, Музей Сан Марко), объединяющий доминиканские и медичейские темы, и направил фресковое художественное оформление интерьера (например Возведенная на престол Дева и Преображение), где две двойных ячейки были сохранены для частного использования Козимо. Для библиотеки, самой инновационной особенности монастыря, у Козимо было 200 книг, скопированных с других коллекций в течение двух лет, согласно Веспасиано да Бистиччи, его современного биографа; он также собрал драгоценные рукописи со всего мира и, в качестве выплаты ссуды, приобрел коллекцию гуманиста Никколо Никколи, пожертвованной библиотеке при условии, что она станет доступной для общественности.

Козимо также поддерживал продолжение работы Брунеллески над Старой Ризницей Сан Лоренцо, где он первоначально действовал как объединенный патрон с его братом, Лоренцо де' Медичи (1394-1440), и для которого

Донателло создал произвел бронзовые двери, люнетты выше них, восемь тондо на стенах и пандативы с изображением Четырех Евангелистов и сцен от Жизни Иоанна Евангелиста (1435-43). С 1442 Козимо был ведущим патроном церкви, и с этого года, кроме семейных капелл, здание было финансировано одним только Козимо. Две проповеднические кафедры Донателло, украшенные бронзовыми группами, датируются 1460-ыми. Козимо также начал здание дормитория для новообращенных Санта Кроче и был вовлечен в переделку церкви Сантиссима Аннунциата.

Наибольший строительный объект Козимо в 1440-ых, однако, было новое Палаццо Медичи на Виа Ларга во Флоренции. Традиционно считается, что первоначальный замысел принадлежал Брунеллески, но Козимо отклонил его как слишком монументальный и смелый. Тем не менее, последующий проект Микелоццо (1444) создал великолепное здание, которое стал моделью для многих последующий городских дворцов. Козимо заказал Донателло делать два крупномасштабных изделия из бронзы, «Юдифь, убивающую Олоферна» (Флоренция, Палаццо Веккио) и «Давид» (Флоренция, Барджелло), для этого палаццо, и он, вероятно, заказал Паоло Уччелло декоративное панно «Битва при Сан Романо» (Лондон, Национальная галерея; Париж, Лувр; Флоренция, Уффици). В этот период у Козимо также была вилла Кареджи, реконструированная Микелоццо, и здесь, под влиянием классического идеала жизни виллы, он искал духовный отдых в красоте сельской местности.

Веспасиано подчеркнул, что у Козимо «было хорошее знание архитектуры ... и все те, кто собирался построить, приходили к нему за советом». Таким образом кажется вероятным, что он играл существенную роль в планировании своего палаццо и вероятно еще большей части в проектировании Бадии во Фьезоле (ок. 1456). Вполне достаточная документация относительно последнего никогда не упоминает имя архитектора, но только то, что Козимо осматривал работу ежедневно. Он, как говорят, потратил 70 000 золотых флоринов на архитектуру этого монастыря

и еще 14 000 флоринов на украшение его интерьера; он обеспечивал библиотеку драгоценными рукописями. Все же, несмотря на масштаб его причастности, он сожалел о том, что столь поздно начал патронировать искусство.

Козимо участвовал в заказах Дезидерио да Сеттиньяно, Андреа дель Кастаньо и фра Филиппо Липпи; он и его брат, Лоренцо заказали Лоренцо Гиберти реликварий Св. Протуса, Гиацинта и Немезия (ок. 1425-8; Флоренция, Санта Мария дельи Анджели). Многие другие города извлекли выгоду из интереса Козимо к искусству. В Милане он построил внутренний двор банка Медичи, палаццо, ранее принадлежавшее семье Сфорца, расширенной Микелоццо и заказал фрески (середина 1460-ых; главным образом разрушенные) у Винченцо Фоппа. В Париже он восстановил Колледжио дельи Итальяни (разрушено). и в Иерусалиме построил общежитие для паломников. Он умер на своей вилле в Кареджи и был перенесен в Сан Лоренцо похоронен в склепе там. Порфировая доска Андреа дель Верроккьо перед алтарем имеет надпись, посмертно присвоенную ему Синьорией Флоренции 20 марта 1465: «Pater Patriae». Его роль как патрона позже прославлялась во фресках, созданных Джорджо Вазари в Сала ди Козимо иль Веккио в Палаццо Веккио¹⁴³.

Сын Козимо де'Медичи Пьеро (ди Козимо) [Подагрик] де' Медичи, правитель Флоренции, родился во Флоренции в 1416; правил 1464-9; умер во Флоренции 3 декабря 1469. Он, выросший в ранней гуманистической

¹⁴³ Gombrich E. H. 'The Early Medici as Patrons of Art: A Survey of Primary Sources', *Italian Renaissance Studies*, ed. E. F. Jacob (London, 1960), pp. 279-311 (282-97); repr. in E. H. Gombrich: *Norm and Form* (London, 1966), pp. 35-57

Флоренции, готовился с ранней юности принять гражданское и культурное лидерство его отца. Его художественные пристрастия в меньшей степени стимулировались эстетическими идеалами республиканской Флоренцией, однако, чем северными итальянскими центрами патронажа как Феррара и Венеция, где Медичи жили в изгнании в 1433-4. Пьеро следил за семейными интересами в Совете Феррары (1437-9) и ответил положительно на стиль патронажа двора Эсте, которому он, возможно, стремился подражать (с богатством банка Медичи как основой) в художественных оформлениях, которые он заказывал для нового Палаццо Медичи во Флоренции. Его эстетическое предпочтение может быть выведено из таких заказов, которые контрастируют с крупномасштабными духовными проектами, которые спонсировал его отец. Обычно они носят характер излишней детализации (как в бюсте Пьеро Мино да Фьезоле), сверкающие и переливающиеся цвета и богатую поверхность отделки.

Лучше всего документированные работы, заказанные Пьеро, являются двумя маленькими, драгоценными табернаклями, построенными по проектам Микелоццо ди Бартоломео, для хранения чудесно изготовленных работ: капелла Распятия на кресте, Сан Миньято ал Монте, Флоренция (начатый 1447; см. также Мазо ди Бартоломео), и капелла Аннунциаты, Сантиссима Аннунциата, Флоренция (1448-52). В обоих высококачественная архитектурная скульптура была вырезана с усложненным богатством и разнообразием деталей в самом прекрасном мраморе. Озабоченность Пьеро геральдикой очевидна на примере включения его личного знака (сокол, держащий бриллиантовое кольцо) на шатре Сан Миньято и в глазурованных терракотовых черепице в белом, зеленом и сиреневом, которую Лука делла Роббиа положил на крышу.

Бочарный свод Пьеро (разрушен) в Палаццо Медичи, вероятно законченный к 1456, был также украшен Лукой делла Роббиа: 12 покрытых эмалью терракотовых тондо с изображением Работ времен года (Лондон, Виктория и

Альберт музей), были установлены ещё раз на фоне семейных цветов Пьеро. Архитектор Филарете написал об этом своде, что «он вызывает самое большое восхищение в любом, кто входит»; ранние описания также подчеркивают богатство глазурированного терракотового пола и сложной работы интарсии. У великолепно выполненных книг, которые заполняли полки, был переплет определенного цвета: красный для книг по истории, например, и зеленый для риторики. Филарете описал, как Пьеро, страдавшего от подагры, несли в его студиоло, чтобы доставить наслаждение рассматриванием книг и коллекций античных драгоценных камней, монет и других маленьких ценных объектов.

Два инвентаря имущества Пьеро, составленного в 1456-8 после смерти Козимо де' Медичи в 1464, перечисляют многочисленную внутреннюю обстановку, теперь потерянную или неопознаваемую, включая французские или фламандские гобелены, серебро, драгоценности, доспехи и оружие, музыкальные инструменты и также сокровища, которые Пьеро держал в своем студиоло. Среди разнообразной и ценной коллекции античных гемм и камней был камень «Дедал и Икар» (Неаполь, Каподимонте), которая стала источником изображения для одного из медальонов, украшающих внутренний двор дворца Медичи. Письменные списки книг показывают важность заказов рукописей Пьеро, часто размещаемых при посредстве главного картолайо и биографа Кватроченто Флоренции, Веспасиано да Бистиччи. Описания указывают специальную заботу о переплёте каждой рукописи и выбор типа шрифта, которым она была написана. Большинство книг, заказанных Пьеро, сохранились в Библиотеке Медичеа-Лауренциана во Флоренции, и качество их производства и иллюстрирования гарантирует высокие ценности, зарегистрированные в инвентарях. Его патронаж стимулировал развитие нового типа декоративного обрамления зеленого усика, очевидного, например, в Плутархе в двух томах (Флоренция, Библиотека Медичеа-Лауренциана, 65.26-7), который с начала 1460-ых

доминировал над флорентийским иллюстрированием рукописей для оставшейся части 15-ого столетия.

Письма, написанные Беноццо Гоццоли, указывают, что Пьеро был также ответственен за художественное оформление часовни Палаццо Медичи, вероятно законченной в 1461. Архитектурное решение Микелоццо этого маленького места богато декоративными деталями и цветом, и пол и размещение интарсий украшаются геральдическими гербами Медичи. Поклонение волхвов работы Гоццоли убедительно смешивает точно выполненные поверхностные детали (высоко индивидуализированные портреты и типы фигур, роскошные костюмы и изображения птиц и животных) с воздушной перспективой в пейзаже. Цель поездки волхвов алтарь «Поклонение волхвов» фра Филиппо Липпи (Берлин, Гемальдгалерея) показывает подобные эстетические акценты¹⁴⁴.

Сын Козимо де' Медичи Джованни (ди Козимо) де' Медичи родился во Флоренции в 1421; умер во Флоренции в 1463. Хотя и менее известный потомству, чем его старший брат Пьеро, он фактически был привилегированным преемником Козимо в финансах и политике. Он был зарегистрирован в юном возрасте во флорентийских гильдиях Арте дель Камбио (1426) и Арте делла Лана (1435). В 1438 он прошел обучение в феррарском отделении банка Медичи и в 1455 стал управляющим всего банка. В политической сфере, в дополнение к проведению важных членств в гильдии, он был избран во флорентийский приорат в 1454, и он был одним из флорентийских послов, посланных в Рим в 1455, чтобы поздравить Каликста

¹⁴⁴ Gombrich E. H. 'The Early Medici as Patrons of Art: A Survey of Primary Sources', *Italian Renaissance Studies*, ed. E. F. Jacob (London, 1960), pp. 279-311; repr. in E. H. Gombrich: *Norm and Form* (London, 1966), pp. 35-57

Hatfield R. 'Some Unknown Descriptions of the Medici Palace in 1459', *A. Bull.*, lii (1970), pp. 232-49. Francis Ames-Lewis

III с его назначением на папский престол. В течение 1450-х Джованни часто выступал во флорентийских политических советах от имени Медичи. Он получил гуманистическое образование и в 1447 служил чиновником в Студии Фиорентино, университете Флоренции.

Как и Пьеро, Джованни был коллекционером античного и современного искусства и патроном искусства и архитектуры. Его склонность к античному искусству, возможно, была логическим результатом его гуманистического образования; это, должно быть, также лелеял его отец, сам коллекционер античных древностей. Джованни стал энергичным коллекционером древних монет, статуй и рукописей; он также заказывал копии античных текстов. Интерес Джованни к античной культуре был признан в письме от 1443, в котором автор, Алберто Аверарди, сообщал ему о плачевном состоянии и современном разрушении древних памятников в Риме и неудовлетворительной природе их современных замещений. Как патрон искусства и архитектуры, Джованни, возможно, искал согласование между римским прошлым и флорентийским настоящим. В 1450-х он заказал Микелоццо ди Бартоломео строительство виллы Медичи во Фьезоле и реконструировал соседнюю церковь и монастырь Сан Джироламо. Вилла, позже восхваляемая в письмах Анджеоло Полициано, расположена так, что позволяет обозревать Флоренцию, и напоминает описание Плинием младшим его тосканской виллы. Античное и современное также сочетались в украшении апартаментов Джованни в Палаццо Медичи во Флоренции: в портретном бюсте (ок. 1456-61) Мино да Фьезоле Джованни изображен в одеянии псевдоантичной брони; для его студиоло Джованни заказал Дезидерио да Сеттиньяно делать рельефы голов 12 Цезарей, скорее всего смоделированных по древним монетам.

Джованни, возможно, также заказал картины Доменико Венециано и Пезелино, которые появляются в инвентаре его апартаментов. Документы, относящиеся к 1454 и 1455, указывают, что он заказал работы Донателло. Его

художественные интересы простирались за пределы работ древних или его флорентийских современников; письма от 1448 и 1460, с которыми обращаются к нему агенты Медичи в Брюгге, указывают его интерес к гобеленам и картинам Северной Европы. Банковские учреждения Медичи в Брюгге несомненно играли роль в его приобретении этих произведений, так же, как политические обязательства семьи объясняют бесспорный характер его сделок с флорентийскими художниками и с другими правителями итальянского полуострова. В 1449 Сиджизмондо Малатеста в Римини связывался с ним для рекомендаций живописцев, которые могли бы поставлять работы для церкви Сан Франческо, так называемый Темпио Малатестиано. Джованни, возможно, рекомендовал ему Пьеро делла Франческо и фра Филиппо Липпи. Известно, что в конце 1450-х он принимал меры, чтобы алтарный образ Липпи был послан как дипломатический подарок Альфонсо I, Королю Неаполя и Сицилии. Джованни был похоронен вместе с Пьеро ди Козимо, в сложной двойной могиле Верроккио (1472; Флоренция, Сан Лоренцо, Старая Сакристия)¹⁴⁵.

Самым известным покровителем искусства стал сын Пьеро де' Медичи Лоренцо Великолепный [Лоренцо де' Медичи; Лоренцо иль Магниifico], Правитель Флоренции. Он родился во Флоренции в январе 1449; правил 1469; умер во Флоренции 8 апреля 1492. В 1469 Пьеро организовывал рыцарский поединок, чтобы праздновать брак Лоренцо с Кларис Орсини, и в том же самом году правление перешло без разногласия к Лоренцо. Заговор Пацци (1478) и следующая война бросили вызов господству Медичи, все же лидерство Лоренцо было объединено конституционными изменениями и его миром с папством в 1480. Традиционно Лоренцо расценивался как один из великих патронов Ренессанса, при котором искусства процветали в Золотом Веке. Это представление было с тех пор отвергнуто современными авторами,

¹⁴⁵ Roger J. Crum

на том основании, что оно должно будет увековечить миф, порожденный самим Медичи. Вместо этого Лоренцо начал изображаться как прежде всего коллекционер античности, который, не был способен позволить себе крупные художественные заказы, должен был довольствоваться любительскими советами другим. Это представление теперь, в свою очередь, является оспариваемым как упрощение, которое недооценивает и неправильно понимает роль Лоренцо как патрона: его патронаж был больше чем простой вопрос политической целесообразности, и за его советом обратились и правители и гражданские учреждения, потому что его считали экспертом.

Лоренцо был и правителем, и учёным. Выдающийся поэт на вольгаре (народном итальянском языке), он также страстно заинтересовался классической античностью и стал центром гуманистического кружка поэтов, художников и философов, которые включали Марсилио Фичино, Пико Делла Мирандолу, Анжело Полициано, Боттичелли, Бертольдо ди Джованни и Микеланджело. Его вкус в архитектуре был сформирован Леоном Баттиста Альберти, с которым он изучил античные руины в Риме в 1465 и чей трактат он неоднократно читал. Он проявлял большой интерес к архитектурным проектам своего времени; это стимулировало дискуссию о том, был ли он архитектором-любителем. Даже если Лоренцо не был практикующим архитектором, нет сомнения, что Джулиано да Сангалло, которого он видел как способный восстановить славу Античности, работал в близком сотрудничестве с ним.

Лоренцо продолжал патронаж Медичи духовных учреждений. Он украсил семейную церковь Сан Лоренцо, где могила Пьеро и Джованни де' Медичи была закончена Верроккьо между 1469 и 1472, и построил Монастырь Августинских Обсервантов в Сан Галло в 1488 (разрушен). Положение Лоренцо как фактического правителя Флоренции давало ему дополнительный вес как патрону, так как немного было сделано общественными или полуофициальными властями без его одобрения. Он

запланировал построить здания и дороги, чтобы украсить его квартал Сан Джованни, хотя только четыре здания на Виа Лаура были выстроены. В 1489 был принят его выбор Джулиано да Сангалло для здания ризницы Санто Спирито, и он был вовлечен в два решения относительно собора: задержать выбор проекта, чтобы закончить фасад и украсить мозаичными двумя хранилищами в капелле Св. Зенобия, проект, позже оставленный. Даже строительный бум конца 1480-ых происходил частично из-за Лоренцо, поскольку он поощрял законодательство, которое продвинуло это. Другие патроны были под влиянием него, и в этот период были построены Палаццо Строчи и дом Бартоломмео Скала.

Влияние Лоренцо на патронаж других расширилось за пределами Флоренции. Выбор Пистойи Верроккио для кенотафа для Николò Фортегуэрри в Соборе Пистойи в 1476 было результатом его вмешательства, как было решение Прато, в 1485, нанять Джулиано да Сангалло, чтобы построить церковь Санта Мария делле Карчери. Он также представлял многих художников зарубежным дворам, и через посредство его рекомендательных писем и через подаренные произведения, он рекомендовал Филиппино Липпи кардиналу Оливеро Карафа 1488, результатом чего было художественное оформление Липпи Капеллы Карафа в Санта Мария Сопра Минерва в Риме, и Джулиано да Майано Герцогу Калабрии в 1484, закончившееся сооружением виллы Поджо Реале (начата в 1497; разрушена), повлиявшей на развитие архитектуры. Среди подарков Лоренцо был проект палаццо Джулиано да Сангалло, посланный Королю Неаполя, и два мраморных рельефа с изображениями Дария и Александра Верроккьо, посланный Королю Венгрии. Маневрирование Лоренцо в мире патронажа должно частично быть понято в политическом контексте. Дома результаты, к которым это приводило и работа, которую это обеспечило, могли увеличить его популярность и его сеть клиентов, на обоих из которых он зависел, чтобы обеспечить политический контроль. Вне Флоренции это могло помочь в его деловых отношениях с иностранными правителями. Его

патронаж увеличился по своим масштабам в 1480-х, после того, как Флоренция заключила мир с папством и Королевством Неаполя.

Больше частных интересов Лоренцо лучше всего представлено его деревенскими путешествиями, где он потворствовал вкусу к сельской жизни, смоделированной на классических идеалах, и в коллекциях, которые он создавал в Палаццо Медичи во Флоренции. Его главный архитектурный заказ был Виллой Медичи в Поджо Кайано (ок. 1480), где Сангалло создал виллу *all'antica*, глубоко под влиянием идеалов Лоренцо. Паоло Джовио сотрудничал с художниками по проектам для трех крупномасштабных декоративных проектов, включая один из самых важных фресковых циклов во флорентийском искусстве 16-ого столетия: исторические аллегории, ссылающиеся на семейную историю Медичи, выполненные Андреа дель Сарто, Франчабиджо и Понтормо в салоне Виллы Медичи в Поджо Кайано (начаты в 1520). Он также заказал ок. 1487 прославленной команде художников — Боттичелли, Перуджино, Филиппино Липпи и Доменико Гирландайо украшать его виллу в Спедалетто (разрушена), и заказал две работы у Верроккьо, думают, что это был «Путти» (Флоренция, галерея Веккио) и «Давид» (Флоренция, Барджелло) для своей виллы в Кареджи. И Верроккио и Боттичелли были наняты, чтобы сделать церемониальные художественные оформления для джостры (рыцарского состязания).

Интерес Лоренцо к античности подчеркнут увлеченностью, с которой он создавал дорогую коллекцию античных произведений, включая скульптуры, драгоценные камни, камеи, вазы и крупномасштабную мраморную скульптуру; среди наиболее знаменитых произведений была «Чаша Фарнезе» (2 или 1 столетие до н.э; Неаполь, Археологический национальный музей), гемма с изображением Аполлона и Марсия (Неаполь, Археологический национальный музей) и двухручная ваза из красной яшмы (Флоренция, Питти). Роль Лоренцо как коллекционера нельзя полностью отделить от его деятельности патрона. Он поощрял возрождение древних искусств мозаики и

резьбы по драгоценным камням, и он сознательно использовал античность, чтобы вдохновить современных художников. О его коллекции заботился Бертольдо ди Джованни, которому он заказал рельеф «Сражение» (Флоренция, Барджелло), вдохновленный древним римским рельефом в Пизе, и он обладал, навеянной античными вещами бронзой Антонио Поллайоло с изображением Геркулеса и Антея (ок. 1475-80; Флоренция, Барджелло). Кроме того, он установил сад скульптуры в Сан Марко, где он поощрял Микеланджело учиться на античных вещах, и до 1492 Микеланджело вырезал свою «Мадонну на лестнице» и «Битву кентавров» (обе Флоренции, Каза Буанаротти). И Бертольдо и Микеланджело являлись частью двора Лоренцо, и это приравнивание художников к гуманистам и поэтам было беспрецедентно в республиканской Флоренции. Это вводило новый тип патронажа и было связано с увеличивающимся акцентом на создании новых произведений для коллекционера¹⁴⁶.

Сады Медичи

Для Вазари и Кондиви рассуждения и само свидетельство о школе в садах Сан-Марко важны. Вазари искал в этой структуре прешествующую Академию рисунка ступень, а Кондиви рассматривал сады как место, где юный Микеланджело встретился с Лоренцо и произвёл на него такое впечатление, что скульптору было предложено место при дворе правителя Флоренции. Кондиви называет сад Медичи “al giardin de’ Medici di San Marco” и говорит, что он был украшен разными статуями и фигурами.

¹⁴⁶ G. Vasari: *Vite* (1550, rev. 2/1568); ed. G. Milanesi (1878-85); W. Roscoe: *The Life of Lorenzo de’ Medici* (London, 1796, rev. Heidelberg, 2/1825); A. Chastel: ‘Vasari et la légende médicéenne’, *Studi Vasariani: Atti del convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle Vite di Vasari*: Florence, 1952 ; C. Ady: *Lorenzo de’ Medici and Renaissance Italy* (London, 1955); C. Elam: ‘Lorenzo de’ Medici’s Sculpture Garden’, *Mitt. Ksthist. Inst. Florenz*, xxxvi (1992), pp. 41-84; Mary Bonn

Во Флоренции на рубеже XV и XVI веков Лоренцо Медичи назначает скульптора Бертольдо ди Джованни в качестве руководителя школы и создает Академию «для обучения живописи и скульптуре». Мы не можем точно описать характер этой академии и о ней продолжаются споры специалистов. Согласно Вазари, написавшего о ней через 70 лет, это была школа или академия для юных живописцев и скульпторов («come una scuola ed accademia ai giovani pittori e scultori»). Настораживает то, что Вазари во 2-м издании «Жизнеописаний» (1568) напишет о прекрасных талантах (*belli ingegni*), происходящих из благородных сословий, которые обучались в академии¹⁴⁷. Последнее можно смело назвать политическим преувеличением, кстати, никакой ссылки на благородство учеников в 1-м издании книги нет. Вазари ставил явную цель поднять престиж собственной Академии рисунка, куда принимались и дворяне. Это была попытка сблизить нобилитет и «искусства рисунка». Историческое своеобразие академической теории творчества вообще на всем первом этапе прямо было связано с кардинальным переосмыслением соотношения «свободных» и «механических» искусств. Свободное искусство – это занятие, достойное благородного человека, а покровительство ему способно прославить имя мецената в веках. В многочисленных рассуждениях на эту тему появляется одна принципиально важная мысль. Это идея о том, что высокий профессионализм поднимает человека над его происхождением. Самоосуществление человека и развертывание тех способностей, которые в нем заложены, ставят его над всеми остальными и поднимают выше всяких социальных стратификации. Высокое совершенство личности и ее выдающееся владение какой-либо профессией одно способно поднять человека на несколько социальных ступенек, возвысить до уровня общения с правителями мирскими и иерархами церкви. Так было в реальности, такая возможность, достигнутая талантом человека, подогревала веру в его силы и

¹⁴⁷ *Vasari G. Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti. A cura di G. Milanesi. V. 4. P. 256.*

в социальную значимость таланта. Апелляция к тем страницам классических трудов, где говорилось о почете и уважении, которыми пользовались художники, и о наградах и щедрых дарах, которыми правители отмечали их талант, должна была подтвердить благородство изобразительного искусства. Обращение к истории лишь закрепляло статус, достигнутый фактически.

Гуманисты черпали свои аргументы в пользу живописи из сочинений Плиния, Галена и Филострата, но, как справедливо отмечалось исследователями, античная аргументация была далека от той убедительности, которую ей придавали теоретики Возрождения¹⁴⁸. Для самой античности история со знатным художником, скорее, была идеальной моделью, чем-то легендарным. И этот оттенок достаточно заметен у самих древних авторов. Цицерон считал, что если бы Фабию воздавали хвалы не только за его знатность, но и за то, что он занимался с успехом живописью, то появилось бы много Поликлетов и Паррасиев, косвенно подтверждая утопичность представлений о высоком статусе искусства¹⁴⁹. Да и сам Плиний не случайно, перечислив нескольких известных римских граждан, занимавшихся живописью, делает характерное добавление: «после этого знатные своими руками живописью не занимались»¹⁵⁰. Вероятно, более важно для истории культуры не опровержение легендарных историй о выдающихся античных мужах, занимавшихся изобразительным искусством, а реальные факты смены общественного отношения к таким занятиям. И то, что во 2-м издании Вазари появляется фраза о юных дворянах, занимающихся искусством в новой Академии, важная веха в социальной истории искусства. Основной состав художников этой эпохи, разумеется, был ремесленным. И все же были исключения. При дворе Франциска I Леонардо жил в почете и уважении. По словам Вазари, Рафаэль жил при дворе Льва X скорее как принц, нежели как художник. Тициану было

¹⁴⁸ См.: *Kristeller P.-O. The Modern System of the Arts...* P. 181.

¹⁴⁹ *Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / Пер. с латин., предисл. и прим. Г.А. Тароняна. М.: Ладомир, 1994. С. 462–463.*

¹⁵⁰ *Плиний Старший. Естествознание...* С. 82.

присвоено дворянское звание. Родители Микеланджело были недовольны, что их сын занимается скульптурой, и в мастерской Гирландайо он был простым учеником, но он не принадлежал к гильдиям и Лоренцо Медичи дал ему место в своей академии и у своего стола, дав привилегии дворянина.

Правда, есть и такой факт: в письме от 2 мая 1548 великий мастер запретил своему племяннику обращаться к себе как к «скульптору Микеланджело», заявив, что он известен только как Микеланджело Буонарроти. И он добавил, что никогда не был живописцем или скульптором подобно тем, кто зарабатывает на этом деньги¹⁵¹. Кондивини пишет, что Микеланджело хотел иметь в качестве своих учеников юных дворян, а не плебеев. Но вернемся к Академии во Флоренции. Лоренцо Великолепный, вдохновитель Академии Фичино, создал небольшой неформальный кружок для обучения юных воспитанников Доменико Гирландайо основам изобразительного искусства. Лоренцо хотел обучить достаточное количество скульпторов, которых не хватало во Флоренции. Учащиеся получали доступ к античному собранию Медичи в саду напротив монастыря Сан Марко. Основываясь на Вазари, можно сделать вывод о том, что школа Бертольдо не зависела от гильдии ремесленников. Среди основного метода обучения было копирование антиков. А. Шастель отмечает, что включение Никколо Соджи, Лоренцо ди Креди и Андреа Сансовино, по-видимому, соответствует действительности. Он пишет, что для Вазари эта Академия имела политическое значения, она создавала важный прецедент, показывала преемственность и являлась предшественницей вазариевской «Академии рисунка». Это было важно в целях обеспечения поддержки Козимо I. А. Шастель и Э. Гомбрих подвергли сомнению правомерность отождествления этой Академии с художественными Академиями в современном смысле слова, поскольку распространенное понятие академии в XV-ом столетии было, скорее, аналогом собрания для неофициального обсуждения, а не

¹⁵¹ *Pevsner N. Academies of Art, Past and Present...P. 33.*

школой для организованного обучения¹⁵². Но существуют данные, подтверждающие воспитательное значение этой Академии.

Лоренцо попросил Гирландайо присылать ему своих учеников с рекомендациями, которых можно было бы выучить «во славу Флоренции». Среди этих учеников самым знаменитым был юный Микеланджело. Характерно, что никто не отдавал Микеланджело в подмастерья Бертольдо или для любой другой помощи, он учился именно как студент академии, который не прислуживал своему учителю, но под его руководством изучал древнее и современное собрание произведений искусства, находящихся у Медичи. Итак, Микеланджело был одним из тех, кого выбрали для обучения во вновь созданной Академии из мастерской Гирландайо, таким образом, он стал одним из первых, получивших современный тип художественного образования.

Существуют многочисленные документы, которые свидетельствуют о связях Бертольдо с Медичи¹⁵³. В частности, свидетельства о том, что Лоренцо Медичи был чрезвычайно расстроен, когда его знакомый Бертольдо умер. В тот же самый день Бартоломмео Деи написал текст, в котором подчеркнул тесную связь Бертольдо с Лоренцо, возможно преувеличивая уровень одаренности самого Бертольдо. Он писал, что Бертольдо, самый достойный скульптор и изготовитель медалей, который всегда делал выдающиеся вещи, умер в Поджо. Потеря является великой, а Лоренцо Медичи очень переживает, поскольку нет никого другого в Тоскане и даже во всей

¹⁵² *Chastel A. Vasari et la légende médicéenne: «L'Ecole du jardin de Saint Marc» // Studi vasariani: Atti del Convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle 'vite' del Vasari. Firenze. 1950. P. 159-67. Gombrich E. H. The Early Medici as Patrons of Art // Italian Renaissance Studies, ed. Jacobs E. F. L., 1960. P. 309-11.*

¹⁵³ *Draper J. D. Bertoldo di Giovanni: Sculptor of the Medici Household. Columbia and L., 1992; Kent F. W. Bertoldo «sculptore» and Lorenzo de' Medici, Burlington Magazine. CXXXIV. (1992). P. 248-9; Kent F. W. Bertoldo «sculptore» Again. Burlington Magazine. CXXXV(1993). P. 629-30.*

Италии, кто мог бы обладать таким «благородным пониманием и искусством»¹⁵⁴.

Бертольдо, по его собственным словам, был учеником Донателло. Этот итальянский скульптор внёс большой вклад в возрождение античности, и, в частности, он развивал жанр бронзовой статуэтки, из которой сохранилось шесть образцов. Он также работал в медальерной и других техниках¹⁵⁵. Современные исследователи отождествляют его с неким Бертольдо ди Джованни ди Бертольдо, который был вовлечён в незначительную коммерческую сделку в 1463¹⁵⁶.

Лоренцо Великолепный занял земли на площади Сан Марко, которые, как показали современные исследования¹⁵⁷, покупались ещё Козимо Медичи в 1450-х. В 1480 имущество было вполне достаточным для того, чтобы его владелец мог показать кардиналу Арагонскому свою библиотеку и сад. По сведениям, которые сообщали Бенедетто Варки и Вазари, лоджия, дорожки и все комнаты были украшены античными мраморными скульптурами и картинами кисти лучших мастеров. Лоренцо и руководитель академии Бертольдо скончались спустя незначительное время после организации академии (в 1491 и 1492), их участие в проекте было кратким. Сады были разграблены в 1494 французскими войсками под предводительством Карла VIII.

Итак, можно сделать некоторые выводы. Единственным дошедшим до нас по свидетельствам современников учебным планом медичейской

¹⁵⁴ Цит. по: *Draper J. D.*. Bertoldo di Giovanni. Oxford University Press. 2007. Grove Art Online <http://www.groveart.com>.

¹⁵⁵ *Vasari G.* Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti. A cura di G. Milanesi, II. P. 416, 423-5; IV. PP. 256-9; VI. P. 201; VII. PP. 141-2; *Pope-Hennessy J.* Italian Renaissance Sculpture. L., 1963. P. 302-4; *Parronchi A.* The Language of Humanism and the Language of Sculpture: Bertoldo as Illustrator of the Apologi of Bartolomeo Scala // *Journal of Warburg and Courtauld Institute.* XXVII (1964). P. 108-36;

¹⁵⁶ *Draper J. D.* Bertoldo di Giovanni di Bertoldo. *Burlington Magazine.* CXXXVI/1101 (1994). P. 834.

¹⁵⁷ *Elam C.* Il palazzo nel contesto della città // *Il Palazzo Medici–Riccardi di Firenze*, ed. G. Cherubini and G. Fanelli. Firenze, 1990, P. 44–57.

академии была учёба на антиквариате. Наиболее одаренным студентом был Микеланджело, на ранних работах которого заметно влияние Бертольдо. В частности, фрагментарная мраморная скульптура «Юноша», которая была не так давно открыта в Нью-Йорке, справедливо атрибутируется как работа начинающего Микеланджело. Она явно восходит к бронзовому «Аполлону» Бертольдо¹⁵⁸.

Эта Академия остается в истории как место учебы Микеланджело и как одна из первых попыток реформировать систему образования, основанную не на зависимости подмастерья от мастера, а на свободном изучении искусства под руководством наставника. Эта академическая модель образования была поддержана Лоренцо Медичи, который таким образом пытался вернуть славу искусству Флоренции. Реальная ситуация менялась медленно. Она лучше изучена и более подробно подтверждена документами, касающимися искусства Тосканы, особенно подробны дошедшие до нас сведения о положении художников во Флоренции¹⁵⁹, но сходные тенденции были и в Риме.

Эрнст Гомбрих в своей статье «Медичи как патроны искусства» приводит слова Лоренцо Медичи о том, что он потратил на искусство с 1434 до 1471 большую сумму денег, которая согласно счётовым книгам составляет 663,755 флоринов, но он не сожалеет об этой сумме и выражает в своём письме к сыну удовлетворение о том, что потратил эти деньги на меценатство¹⁶⁰. Особенное, согласно Карлу Марксу, богатство,

¹⁵⁸ Weil-Garris Brandt K. A Marble in Manhattan: The Case for Michelangelo, *Burl. Mag.*, cxxxviii/1123 (Oct 1996), pp. 644–59.

¹⁵⁹ См.: Antal F. Florentine Painting and Its Social Background: The Bourgeois Republic Before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries (1948). L., 1974; Hauser A. The Social History of Art. L., 1957. Vol. 2. Документы и подробная библиография исследований приводятся в книге Д. Чамберса: *Chambers D. Patrons and Artists in the Italian Renaissance*. London: Macmillan, 1970. Любопытные новые документы приведены в книге М. Бэксандолла: *Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style/ 2nd ed.* L.; Oxford; N.-Y, 1974.

¹⁶⁰ Gombrich E. H. The Early Medici as Patrons of Art // *Italian Renaissance Studies*, ed. Jacobs E. F. L., 1960. P. 309.

представленное в виде роскошных зданий и произведений искусства, в этот период важнее, чем абстрактная, денежная форма богатства. Правда, уже Леон Баттиста Альберти (1404 —1472) осуждал своих флорентийских сограждан за то, что они равнодушны к свободным искусствам и считают, что литература им не нужна для того, чтобы подписать финансовые документы¹⁶¹. Но всё же деловая культура этой эпохи не развилась ещё до идеи абстрактного накопления богатства, а вот коллекционер у Дидро уже рассуждает о выгодном вложении денег, для него важнее возрастание стоимости, которую может обеспечить коллекция, те «несметные богатства», о которых он говорит, уже больше не художественные шедевры, а заключенная в них стоимость, которая может возрастать.

Богатство и роскошь

Эволюция представлений о подражательных искусствах, если брать платоновский термин μιμητικὴ τέχνη, была блестяще проанализирована Эрвином Панофским в его работе «Идея»¹⁶². Ренессанс снимает все негативные оттенки этого понятия, а «подражательные искусства» (*arti imitanti*), как и в русской теоретической традиции 18 века, становятся синонимом искусства изобразительного. Но с момента своего теоретического обоснования у Платона проблема мимесиса предполагала дополнительный вопрос об оценке изображения. До конца его смогло снять лишь Возрождение. В платонизирующей традиции разница между природой и ее изображением осмысливалась как различие между «правдой» и «правдоподобием».

¹⁶¹ Hay D. *The Italian Renaissance in Its Historical Background*. 2-nd. ed. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1968. P. 130.

¹⁶² Panofsky E. *Idea. A Concept in Art Theory* (1924). N.Y., 1968. Издан русский перевод: Панофский Э. *Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма*. СПб, 1999.

Классическое положение о том, что «всякое подражание искусственно» (omnis imitatio ficta est) в средневековой теории приобрело еще более отрицательное значение – «поддельно». С того момента, как подражание, imitatione, стало просто «изображением», негативные эпитеты впервые стали прилагаться к недостаточно умелым, с точки зрения нового поколения, воссозданиям реальности. Вазари пишет, что до Мазаччо работы казались «написанными», его же работы были «живыми, истинными и естественными»¹⁶³. Сходное словоупотребление мы находим и в русских описаниях произведений искусства. Совпадение это глубоко закономерно. Отныне «написанными» были не все изображения, созданные рукой человека, но лишь те, что были сделаны неумелой рукой, не способной скрыть своих усилий, своего «ремесла», так и не ставшего настоящим искусством. Эта тема и подобное превращение прежнего негативного осуждения всякого искусства в осуждение чисто эстетическое, прежде всего касающееся качества изготовления, чрезвычайно характерно. Мимесис для формирующейся новоевропейской теории творчества — это прежде всего ремесло, рукотворная «вторая природа». В этой традиции впервые «подражательные искусства» понимаются в нейтральном значении этого слова, теряя все негативные оттенки платоновского понятия «μιμητικὴ τέχνη». Вторичность человеческого искусства теперь воспринимается как основная его особенность, которая трактуется без всякого намёка на унижающее его сравнение с «подлинной» природой, как констатация самого факта существования искусства, воссоздающего природу, искусства изобразительного в самом широком смысле слова.

Ренессансная живопись переставала использовать драгоценные краски, золото и серебро, но становилась драгоценностью в том смысле, который подразумевал особую эстетическую ценность мастерства. Вазари часто употребляет слово «драгоценность» по отношению к живописи. И его идеи

¹⁶³ Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 тт. М., 1993. Т. 2. С. 166.

оказываются близки ещё одному оттенку мысли Гёте, а именно рассуждению о противоположности между модой, суетным стремлением к демонстрации своего положения, проявляющегося в коллекционировании дорогих предметов, и способности увидеть настоящую художественную ценность. В приведенном выше гётевском противопоставлении «богатства» и «роскоши», можно увидеть и первую попытку определить явление, получившее в современной западной социологии название «престижного символизма». Речь идет о ситуации, при которой обладателя какого-либо произведения искусства интересуют не эстетические его качества, а лишь его знаковая функция символа богатства. При этом обладание таким произведением значимо лишь с точки зрения той информации, которую несёт этот символ благосостояния о социальном статусе своего владельца. Но общие черты этого феномена были хорошо знакомы и Джорджо Вазари. В отличие от очень близкого к стремлению превратить произведение искусства в предмет роскоши и украшения королевских апартаментов, когда «наиболее знаменитые» (*notabili*) произведения скупались для Франции, и Флоренция лишалась «бесчисленного множества отборнейших произведений (*di cose elette*) только ради того, чтобы обставить предназначенные для короля Франции апартаменты, которые, будучи украшены этими предметами, должны были отличаться невиданным богатством», другой художник, по-настоящему ценивший искусство, хранит одно, всего лишь одно из произведений Андреа дель Сарто «как драгоценность» (*come cose rari*), каковой она и на самом деле является, по мнению Вазари. В первом случае произведения искусства, даже «отборнейшие», это всего-навсего дорогие предметы, необходимые для того, чтобы украсить интерьер. В этом случае произведения, ставшие лишь украшениями, «*ornamenti*», обесцениваются. Досаду Вазари вполне можно понять, ведь эта цель никак не оправдывает вывоз из Флоренции шедевров искусства¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Описание творений Франческо Приматиччо, болонца, аббата Сан Мартино,

«Роскошь» и «богатство» ещё не противопоставлены, но уже есть представление об эстетической ценности и о ценности материальной, которые не только чаще всего не совпадают, но и являются своеобразными антагонистами. Вазари неслучайно говорит о средневековой архитектуре в антиномичных выражениях. Для него является совершенно очевидным, что «несметные богатства», затраченные на постройку, вовсе не могут предотвратить бедного и убогого впечатления, «жалкой» по рисунку и плохо отделанной постройки¹⁶⁵. Несметные сокровища, которые затрачивались на постройку сооружений, описываемых Вазари в этом отрывке, чуть дальше будут противопоставлены другим бесценным сокровищам, которые буквально выкапывались из земли, открывались странными с виду людьми, одетыми бог знает во что, которым толпа кричала на улице «кладокопатели» (*quelli del tesoro*)¹⁶⁶, но это были особого рода клады. Однажды во время археологических раскопок в Риме Брунеллески и Донателло нашли древний керамический кувшин, наполненный медалями. Причем это были именно *medaglie*, а не монеты. Вполне возможно, что на самом деле это были античные деньги, но очевидно, что для нашедших этот древний клад, их ценность не сводилась к стоимости металла, а была ценностью археологической и художественной. Ценны были изображения, вычеканенные на этих предметах, которые Вазари назвал медалями. Но то, что для зевак казалось целью раскопок и из-за чего они обвиняли художников в особого рода колдовстве, помогающем им искать клады (*geomanzia*), для самих Донато и Филиппо было лишь средством. Все деньги Брунеллески тратил на оплату труда рабочих, производящих раскопки. Он стремился понять способы возведения зданий и находил настоящие сокровища античной инженерной и архитектурной мысли, а не то, что казалось «кладами» толпе простолудинов. Для Брунеллески это было

живописца и архитектора // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 5. С. 471.

¹⁶⁵ Жизнеописание Джованни Чимабуэ, флорентинского живописца // *Vasari G. Le opere...* Vol. 2. P. 328; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 1. С. 184.

¹⁶⁶ Там же.

настоящее богатство, найденные «случайно» (*per avventura*), «закопанные» (характерно, что для Вазари они именно захоронены, спрятаны в землю, подобно настоящему кладу – *sotterati*) обломки капителей, колонн, карнизов и цоколей зданий¹⁶⁷. Можно вспомнить любую деталь кватрочентистской архитектуры: ее рисунок, внимательное и тщательное отношение к каждому мелкому штриху выдает это восхищение эпохи, открывшей археологические ценности древнего мира и пытающейся реконструировать эстетическое качество античной архитектуры. Конечно, именно осколки камней были настоящим богатством для самоотверженно исследующего, зарисовывающего и обдумывающего всё найденное им архитектора.

Для простонародья произведения искусства существовали в качестве роскоши в том случае, если они изготавливались из драгоценных материалов. Переплавка множества утраченных в течение веков шедевров ювелирного и прикладного искусства была закономерным следствием такого отношения. Эстетический аспект подчинен в нем абстрактному принципу стоимости произведения. Брунеллески интересуется художественная форма и ему совершенно не важно, драгоценный ли материал использован, его интерес к найденному «кладу» иной. Для художника и для очень небольшого круга элиты, способной оценить произведение, материал сам по себе не важен, важно мышление в материале, «драгоценность мастерства» его обработки, именно на нее он обращает внимание. Но была и третья позиция, стоящая между этими двумя способами восприятия произведений древности. Эта позиция характерна для ренессансного элитарного коллекционирования. У нее, кстати, много общего с тем специфическим отношением к предмету искусства, которые современные социологи называют «престижным символизмом». Раритетность, редкость античного произведения становилась его особой ценностью. Гомбрих обращает внимание на то, что Лоренцо Медичи, тратя деньги на приобретение драгоценных античных гемм,

¹⁶⁷ Там же.

прекрасно понимал их чисто социальное значение. Он написал будущему папе Льву X, приехавшему в Рим еще в качестве самого молодого кардинала Джованни, что человек его ранга должен строго отбирать шелка и драгоценности. Лоренцо пишет, что лучше иметь самые изысканные древности (*qualche gentilezza di cose antiche*) и прекрасные книги¹⁶⁸. Книги имели также значение предметов роскоши и прекрасными были в самом прямом смысле.

Впрочем, в коллекционировании древностей были мотивы и близкие увлечению античной культурой. Знаменитая коллекция Никколо Никколи, скорее всего, была не данью моде и не свидетельством высокого социального статуса, но образом жизни человека, сделавшего поклонение древним своей судьбой. Он словно бы чувствовал себя живущим в той эпохе, разговаривая на латыни и скупая везде, где только можно было, древние произведения. Современник пишет: «У него в доме было бесчисленное множество бронзовых, серебряных и золотых медалей, много античных бронзовых фигур, много мраморных бюстов и других достойных вещей»¹⁶⁹. Но эта коллекция была средой, замкнутым миром реконструированной чужой культуры, которая воссоздавалась во всем. И язык, и одеяние, и ритуалы повседневных дел, даже еда воссоздавали классический мир и быт. К античности восходила и сама традиция коллекционирования произведений искусства. Многочисленные примеры, которые сообщают нам античные источники, позволяют сделать вывод о своеобразном «статусном символизме», которым обладали произведения искусства, начиная с эпохи эллинизма. Коллекционирование становится повсеместным. Появляется даже особый термин, обозначающий такие собрания искусств (*technon synagoqe*).¹⁷⁰ Сакральное значение произведений сохранялось, но все более важным становилось теперь и их социальное, статусное значение.

¹⁶⁸ Gombrich E.H. The Early Medici as Patrons of Art // Gombrich E.H. Norm and Form... L.; N.-Y. 3th. Ed. 1978. P. 35–57. P. 55.

¹⁶⁹ Цит. по: Баткин Л.М. Итальянское Возрождение... С. 46.

¹⁷⁰ Barasch M. Theories of Art... P. 19.

Произведения искусства начинали восприниматься как воплощение роскоши, основной показатель того уровня, которое занимал в обществе их владелец. Обладать произведениями искусства становилось по-настоящему почетно и престижно. Римские патриции платили гигантские суммы за привозимые в Империю произведения искусства. Как всегда в подобных случаях, цена зависела не столько от качества самого произведения, сколько от многочисленных общественных условностей. Она была своего рода символом.

Став атрибутом роскоши, драгоценным военным трофеем или предметом вождения коллекционеров, произведение обретало новую форму сакральности, которая не имела отныне ничего общего с религиозным благоговением или обычным для архаических обществ почитанием «чудотворного» древнего изваяния или изображения. Новый ореол значимости был уже целиком социальным. Новая форма благоговения перед произведением была в значительной степени продиктована тем престижем, который имело обладание им. Когда жители острова Книдос не захотели продать Афродиту Праксителя, хотя её стоимость могла бы покрыть все их долги, то они не просто не захотели расстаться с богиней любви, но не стали жертвовать произведением знаменитого Праксителя. И не известно, была ли окружена религиозным почитанием Афродита Скопаса из-за того, что она Афродита или из-за того, что создал её Скопас. Разумеется, в последнем случае религиозность отношения к произведению сменяется чисто социальной мифологемой поклонения знаменитому созданию. Эта смена сакрального отношения к изображению божества почитанием легендарных творений известных ваятелей и живописцев уже вплотную подводит к чисто ренессансному почитанию знаменитостей, когда обычным эпитетом для них становился эпитет «divino» – божественный. Благоговейное отношение к шедевру сохраняло как воспоминание почтительное отношение к предмету изображения. Но если Восточная Римская Империя сакрализовала самые знаменитые иконы лишь в качестве «нерукотворных», обладающих

легендарной историей и, как правило, чудесным происхождением, то теперь именно рукотворность, сотворенность произведения знаменитым художником стала для Запада условием его почитания. Почитали шедевры и, по мере развития зрительской аудитории и влияния профессиональной художественной критики, ценили произведения действительно не просто знаменитые, но первоклассные. Античность знала новую форму паломничества, лишенного чисто религиозного значения, паломничества к произведениям искусства. Так путешествовали на остров Книдос, чтобы осмотреть многочисленные скульптуры, хранившиеся там. Да и Пинакотека афинского Акрополя была в большей степени объектом культурного интереса, чем культовым зданием¹⁷¹.

Если брать социальный аспект коллекционирования и меценатства в Ренессансе, то достаточно трудно выделить общую линию. И следует согласиться с М. Бэксандаллом, что вряд будет плодотворно размышлять об индивидуальных мотивах клиентов в приобретении изображений: мотивы каждого человека сочетаются, и это сочетание отличается в каждом случае. Так, флорентийский торговец Джованни Руччелай гордился тем, что он имел у себя дома произведения Доменико Венециано, Филиппо Липпи, Верроккьо, Поллайоло, Андреа дель Кастаньо, не говоря о многочисленных произведениях ювелиров и скульпторов, «самых лучших мастеров, какие долгое время были не только во Флоренции, но во всей Италии»¹⁷². Многочисленные свои траты на строительство и отделку храмов и домов он объяснял тремя основными мотивами: эти вещи дают ему величайшую удовлетворенность и величайшее удовольствие, поскольку они «служат славе Господа, чести города и напоминанию обо мне». Конечно, речь идет о такой памяти, которая связана с «поминовением». Да и само покровительство искусству было самым непосредственным образом связано с благочестием мецената. Это было не хобби, а особая форма служения Господу. Правда, и в

¹⁷¹ См.: *Татаркевич В.* Античная эстетика / Пер. с польск. М., 1977.

¹⁷² *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy... P. 2.

этом случае дело не обходилось без вполне прозаичных мотивов, которые исследователь не без основания связывает с популярностью заказов на алтарные композиции. Это было что-то среднее, замечает Бэксандалл, между добровольным пожертвованием и оплатой налогового или церковного сбора. И в качестве такового жеста живопись была даже более предпочтительна. Она была заметнее и дешевле, чем колокола, мраморные полы или парчовые занавеси¹⁷³. Мотивы коллекционера могли быть вполне прозаическими, но это не отменяет тот факт, что именно с эпохи Возрождения стали возникать знаменитые собрания, позже ставшие музеями. Эстетический аспект явно преобладал над всеми остальными мотивами составления коллекции. Способность оценки произведений становилась социально значимой, а критерии этой оценки отныне формировались под влиянием самих художников.

Критика профанов в ренессансной традиции чаще всего конкретна. Кроме того, она вполне распространяется и на высших иерархов церкви. Микеланджело говорил о папе римском, что он ему «иногда докучает» и «сердит его», но ведь на то были вполне очевидные причины, на самом деле было из-за чего взбунтоваться¹⁷⁴. Вазари (хотя и осторожно) пишет о ситуации, в которой папа продемонстрировал недостаточность своего суждения, заставив художников испортить то, что они написали, поскольку ему больше нравилась традиционная живопись. Козимо Росселли, зная свои недостатки «в выдумке и рисунке», попытался в буквальном смысле слова «закрасить» свой недостаток профессионализма, «покрыв тончайшими лессировками из ультрамарина и других ярких красок и, подцветив историю обильной позолотой, так что там не было ни дерева, ни травинки, ни одежды, ни облака, оставшихся не подцветенными». Вазари дает и объяснение этому поступку. Очень характерное: «Так как он был уверен, что папа, мало понимая в этом искусстве, должен будет присудить ему награду как

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ По версии Фр. де Ольяндо. См.: *Баткин Л.М. Итальянские гуманисты...* С. 84.

победителю». Остальные художники смеялись над ним и шутили, но после приказа папы, оценившего «богатую» живопись и приказавшему переделать в этом духе все работы, «остались в дураках», поскольку «такие краски, как и предполагал Козимо, сразу же так ослепили глаза папы, который в подобных вещах плохо разбирался, хотя очень их любил»¹⁷⁵.

Нельзя не согласиться, что это действительно было подчинение профессии невежественным дилетантским и уже намертво устаревшим к этому времени критериям. Ренессансное восприятие изображения совершенно в ином смысле становится «вещным». Это уже не прямая, не ювелирная, если угодно, вещность, а идеальная. Краска присутствует не как драгоценный пигмент, но как цвет. Мазок воспринимается, но только в его миметическом качестве. Воображение активно работает, и внимание зрителя постоянно переносится от материального слоя средств изображения к идеальному уровню образа. Еще Аполлоний Тианский понимал, что для восприятия черного рисунка как образа цветного объекта требуется воображение, но здесь оно работает «правильно», одновременно удерживая перед мысленным взором и то, образом чего является произведение, и то, как, с помощью каких средств этот образ воссоздан¹⁷⁶.

Фольклорные описания и средневековые экфразы насыщены восхищенным перечислением драгоценных материалов, блеск и сверкание металла обладают самостоятельной эстетической ценностью. Культура, включившая как одно из основных требование объемной передачи, светотеневой моделировки, *rilievo*, перенесла акцент на воссоздание этого блеска в цвете. Хорошо изученная в современной науке линия осуждения включения настоящего золота в живописное изображение, имела и еще один аспект, связанный с оценкой мастерства имитации одного материала в другом. В

¹⁷⁵ Жизнеописание Козимо Росселли, флорентинского живописца // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 581.

¹⁷⁶ Подробный анализ см.: *Bundy M.W. The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought. Urbana (Ill), 1927. P. 112–115.*

исследовании, посвященном этой проблеме Ян Бялостоцкий неслучайно развивает классический афоризм «мастерство ценнее золота» (*ars auro prior*) до его логически завершенной и развернутой формы: искусство изображения природы ценнее золота (*ars naturam pingendi auro prior*)¹⁷⁷. Вырастая из проблем миметической передачи натуры, стоящих перед кватрочентистами, это требование нового отношения к «всеобщей метафоре света»¹⁷⁸ приобретало практически общекультурное значение. Для художников XV века становилась само собой разумеющейся невозможность передачи золота или серебра в живописи тем же металлом. Ценность имитации его краской, качество миметического изображения постепенно замещали символический характер драгоценных металлов.

Антонио Аверлино Филарете писал, что вещь, которая должна казаться золотой, серебряной или просто металлической, надо писать с помощью красок, «которые создают видимость металлов, даже таковыми не являясь», проводя параллель между такой живописной имитацией металла и созданием иллюзии рельефа, в котором никогда не должен участвовать рельеф из стукко.¹⁷⁹ Вазари особо отмечает заслугу художника, который впервые попытался красками воссоздать золотые узоры и украшения, отказавшись «от позолоты впротравку или на болусе». Это последнее обстоятельство автор еще больше акцентирует, противопоставляя умение работать с реальной позолотой как «более приличествующее знаменщикам» и имитацию блеска металла в красках, отличающую хороших живописцев.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Первоначально это была надпись на одном из раннесредневековых надгробий См.: *Białostocki J.* «*Ars auro prior*» // *Mysł o sztuce i sztuka XVII wieku.* Warszawa, 1970. S. 13–27.

¹⁷⁸ См.: *Соколов М.Н.* От золотого фона к золотому небу. К вопросу о натурализации условных пространственных и колористических решений в искусстве Позднего средневековья и Возрождения // *Советское искусствознание*'76. М., 1977. Вып. 2. С. 45–67.

¹⁷⁹ Цит. по: *Соколов М.Н.* От золотого фона к золотому небу... С. 64.

¹⁸⁰ Жизнеописание Доменико Гирландайо // *Vasari G.* *Le opere...* Vol. 3. P. 257; *Вазари Д.* *Жизнеописания...* Т. 2. С. 622.

Искусность исполнения, даже «очевидная трудность исполнения» (Кастельветро), которая должна привлекать зрителя в живописном воссоздании реальности была оценена по-настоящему лишь в эту эпоху. В начале XVII века Галилео Галилей впервые выдвигает, как показал Э. Панофский, в качестве критерия оценки искусства в *paragone* не абсолютное сходство произведения с действительностью, а трудность в «преодолении материала» для достижения этого сходства¹⁸¹. По сути дела, это было теоретическое осмысление того интереса к выразительным средствам изобразительного искусства, который впервые появился в Возрождении. Этот принцип оценки «подражания» по законам того материала, в котором оно создано, выразился в появлении нового оттенка значений в понятиях «подражатель» и «копиист». Отныне они переставали быть синонимами. «Подражатель стремится не к абсолютному сходству с подлинником, но лишь к такому, которое по силам его материалу... Он не старается, как копиист, скрыть это, но, напротив, выставляет напоказ, дабы, принимая во внимание трудность подражания и сопротивление материала, тем больше восхищались бы талантом художника», – писал теоретик XVII века¹⁸².

М. Бэксандалл пишет о том, что разграничение между «ценностью благородного материала» (*the value of precious material*), с одной стороны, и «ценности искусного преобразования материалов» (*the value of skillful working of materials*) – с другой, появляется именно в ренессансной культуре. Причем оно не чуждо и современному человеку, хотя не является для него центральным, а вот в раннеренессансной традиции было именно таковым. Дихотомия между качеством материала и качеством мастерства, как пишет исследователь, постоянно встречается в текстах эпохи, к ней возвращаются вновь и вновь. Она заметна и в аскетическом осуждении удовольствий, доставляемых искусством, и в утверждении эстетического наслаждения совершенством мастерства. Один из наиболее последовательных вариантов

¹⁸¹ *Panofsky E. Galileo as a Critic of the Arts. The Hague, 1954. P. 27.*

¹⁸² *Ibid. P. 41.*

такой критики можно найти в диалоге Франческо Петрарки «Натура против Фортуны», где Разум осуждает воздействие на нас произведений искусства, доказывая, что в нем привлекает драгоценность, ценность и благородство материала, а не искусность¹⁸³.

Новая эстетика мастерства, пришедшая на смену традиционной эстетике технически совершенного обращения с драгоценным материалом, составляет основу самосознания художников, их собственного представления о «бедности» и «богатстве» настоящего произведения искусства. Когда папа намекал Микеланджело о том, что капеллу не мешает сделать «красками и золотом побогаче», тот просто отшучивался, ссылаясь на то, что в давние времена люди не носили на себе золота и презирали богатство¹⁸⁴. Это отношение своеобразно воссоздавалось в традиции немецкой классической эстетики. Когда Гете говорит о соотношении роскоши и богатства, он на новом уровне противопоставляет экстенсивную, ювелирную оценку Средневековья, для которого всегда оставалось важным и редкость металла или камня, и затраченные усилия. Причем такого типа оценку он противопоставляет сложившейся в ренессансной культуре традиции оценки сложности в преодолении материала, которая, во-первых, особенно внимательна была к образу, рождающемуся из материала, а не к нему как таковому, а во-вторых, была способна оценить художественную выразительность каждого конкретного вида искусства. Ведь стекло и металл, драгоценный камень и смальту необходимо было обрабатывать по-разному. Простое отношение к ценности материальной исключает или сводит на нет этот идеальный слой восприятия. Отсюда и делает Гете свой вывод о диаметральной противоположности отношения к искусству как к богатству и как к роскоши. Вазари рассказывает о триумфальной арке, созданной из

¹⁸³ *Baxandall Michael. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy...* P. 16. Автор цитирует Петрарку по изданию: *De remediis utriusque fortunae // Petrarch. Opera omnia.* Basle, 1581. P. 40. В английском переводе звучит как оппозиция «*preciousness*» и «*art*».

¹⁸⁴ Жизнеописание Микеланджело Буонарроти, флорентинца, живописца, скульптора и архитектора // *Вазари Д. Жизнеописания ...* Т. 5. С. 297.

дерева Антонио да Сангалло, замечая дешевизну материала, который уж никак не назовешь драгоценным, и особое качество мастерства, воплощенного в этом простом и даже обыденном материале. Он пишет, что, если бы в это произведение было вложено столько же мрамора, сколько было «вложено знаний, мастерства и усердия в замысел и исполнение», она могла бы быть причислена к чудесам света. Оценка качества самого замысла, воссозданного в простом материале, означает совершенно особое отношение к чистой маэстрии исполнения. Это действительно победа драгоценности мастерства над драгоценностью материала.

Возможно, наиболее характерным симптомом перехода к новой эпохе является отказ от строгого перечисления дорогих материалов (особенно золота и ультрамарина) в контрактах, которые подписываются художниками и заказчиками в конце XIV – начале XVI веков. Теперь чаще оговаривается качество исполнения, то, что оно будет выполнено мастером без помощников и на основе утвержденного эскиза.¹⁸⁵ Забавный анекдот по поводу ультрамарина приводит Вазари, рассказывая о Пьетро Перуджино, решившем проучить скарредного приора, который требовал от художника обильного применения ультрамариновой лазури в заказанных работах. Больше всего художника раздражало то, что его клиент всегда хотел присутствовать при том, когда Пьетро работал с ультрамарином, и контролировать использование этого дорогостоящего материала. Художник все время заставлял своего недалекого заказчика подсыпать драгоценный пигмент в баночку с водой для разведения, а сам макал кисть в другой сосуд с водой после каждых двух мазков, оставляя там весь запас порошка. Приор переживал, что известка забирает слишком много ультрамарина, а художник

¹⁸⁵ Несколько характерных контрактов, демонстрирующих хронологическую эволюцию этой тенденции, приводит Бэксандалл в первых главах своего исследования: *Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy...*

только посмеивался, к концу же работы он собрал все, что осталось на дне, и пристыдил недоверчивого заказчика.¹⁸⁶

Здесь становится очевидным, что добросовестность как профессиональное качество оценивается по-настоящему тогда, когда само мастерство намного превосходит по своей значимости самый дорогой материал. Недоверчивость заказчика становится смешной еще и потому, что он работу оценивает только по тому количеству пигмента, который «впитывает известка», оставаясь абсолютно равнодушным к профессионализму живописца, который в отместку за равнодушие к «качеству» способен продемонстрировать ему и хитрость с «количеством».

Средневековье допускает драгоценность материала или ценность, даже сверхценность, идеи, но для него нет места драгоценности изображения, которая одинаково игнорируется и в простых формах восприятия, и в его рафинированных вариантах. Мы наблюдаем либо вещьность восприятия, подчеркнутое внимание к совершенству и редкости используемых материалов, либо антиномичную ей литературность отношения к искусству, признание способности слова и только его, нести свет истины. Средневековье распадается на эти две крайности. И этот своеобразный двойной стандарт чрезвычайно характерен. Ценилась либо материальная, вещная, драгоценная плоть произведения, либо все чувственное отрицалось и практически не замечалось. Главным в этом случае становилось идейное, чисто духовное содержание. Такой своеобразный идеоцентризм приводил к недооценке всего, что непосредственно не относилось к литературной, сюжетной или иконографической стороне произведения. Возрождение уже знает различие словесности, понятой как вид искусства со всеми специфическими его выразительными средствами, и изображения, за которым признается самостоятельное эстетическое качество. Теперь это два вида художественной деятельности. На этой основе они различаются, но

¹⁸⁶ Жизнеописание Пьетро Перуджино // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 784.

именно то, что они являются двумя видами художественного творчества, было и условием их сближения.

Это была первая эпоха, сознательно сопоставившая два вида искусства и именно поэтому *ut pictura poesis*¹⁸⁷ теперь стало не просто обоснованием дополнительных выразительных возможностей живописного поэтического описания, но основой для будущего развития двух различных эстетик и формирования самостоятельной поэтики в современном значении слова и самостоятельной теории изобразительного искусства, тоже уже вполне современной во всех своих основных посылках и критериях оценки.

Ренессанс как бы одухотворяет драгоценный материал и ценит его постольку, поскольку он уже переоформлен. Это аристотелевское представление о материи и форме, воплощенное в эстетическое восприятие и имеющее тем больше права на существование, что и у Стагирита его основная онтологическая аксиома имела явно эстетический генезис. С другой же стороны, идея не существует отвлеченно, она всегда воплощена и всегда оформлена. Неудачная форма способна перечеркнуть любую, самую высокую и священную идею. Человек здесь остается не просто верующим, но зрителем. При этом стремится быть «знатоком», «понимающим», как часто называли в этот период людей, способных подняться до профессионального уровня оценки. Профессионализм есть и в случае восхищения качеством изготовления ювелирных изделий, и в случае с умением оценить уровень того, как оформлена идея. Средневековое восприятие подчеркнуто технологично. Драгоценность имеет значение сама по себе, еще до того, как ее превратили в произведение ювелирного искусства, просто в силу того, что она редка и стоимость исходного материала высока. Идея интересует сама по себе. Здесь не формируется уровень знаточеской оценки. Она как бы распадается на два подхода – сугубо технологичных в трактатах и предельно

¹⁸⁷ *Horace. Ars poetica* 361; *Plutarch. De gloria Athenensium* III. 346f–347c. см.: *Lee R. W. Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting // Art Bulletin.* 1940. XXII. P. 197.

спекулятивных в философских и богословских сочинениях эпохи. Неслучайно у Л. Вентури употребляется термин «сборник рецептов» по отношению к средневековой традиции наставлений. Встретились теория и технология лишь в Возрождении. Эта встреча кардинально преобразует и ту, и другую.

Художники и интеллектуальная элита

«Аκαδημία» или «Εκαδημία» было названием района на северо-западе Афин, в котором было несколько храмов, гимназия и обширный парк, где Платон преподавал ученикам свою философию. В римскую эпоху термин «академия» не исчез. Цицерон, согласно Плинию, говорил о своей вилле в ПUTEОЛИ как об Академии, в этом значении термин появляется в новые времена, когда Поджо Браччолини в 1427 пишет о своей Академии в Вальд'Арно как о месте, где бы он мог предаться размышлениям и наслаждаться обликом своих античных коллекций¹⁸⁸.

В письме Поджо подробно рассказывает о желании украсить свою виллу около Флоренции собранием античной скульптуры, именно это маленькое поместье он описал фигурально как свою Академию. Из контекста ясно, что он употребил слово, которое было взято в значении, означающем место для созерцания и обсуждения, далекое от повседневных деловых забот. В этом значении слово «академия» применялось в XV столетии к неофициальным собраниям образованных людей (леттерати) для обсуждения литературных или философских тем. Эта «*academiam meam Valdarninam*» была первым сознательным применением в новейшие времена древнего термина. Джан Франческо Поджо Браччолини (1380 - 1459) — ученый гуманист и каллиграф разыскивал в европейских библиотеках древние рукописи, сделал несколько переводов на латынь древнегреческих текстов. Итак, Поджо Браччолини был настоящим гуманистом, он собрал

¹⁸⁸ Английский перевод письма: *Gordan P. W. G. Two Renaissance Book Hunters*, N.Y., 1947. P. 118.

значительную коллекцию манускриптов и древних статуй, которую расположил в своей вилле близ Флоренции, названной, как уже говорилось, «вальдарнской академией». Забавно, что платоновской школой назвалось маленькое деревенское поместье, но так было принято со времен Цицерона, которого Поджо хорошо знал по текстам.

В 1450-х термин «Chorus Achademiae Florentinae», который можно перевести «академическая группа Флоренции», был применен к кружку, в центре которого сначала был Аламанно Ринуччини, а затем Джованни Аргиропулос. В 1460-е возникла Римская академия (Academia Romana), собравшаяся вокруг Помпонио Лето. Это были свободные сообщества, людей, собирающихся вместе для дискуссий. И если социальная роль академии находилась под сомнением, начиная с разгона королевской французской Академии Жаком Луи Давидом и его друзьями и единомышленниками, то интеллектуальная роль академий должна привлечь наше внимание не меньше, чем их социальная функция, сейчас уже во многом устаревшая и уступившая место новым формам организации художественной жизни.

Академии организуют король Альфонс и Панормита в Неаполе, Альберто Пио на Капри, Николо Приули в Мурано, Триссино на своей вилле близ Виченцы, кондотьер Бартоломео Ливиано в Порденоне, Изабелла д'Эсте в Мантуе, герцогиня Вероника Гамбра в Корреджо¹⁸⁹. В этих многочисленных Академиях переводились греческие авторы, комментировались и уточнялись греческие тексты, которые готовились для публикации в типографии Альда Мануция. Мильтон называет в своем трактате об образовании академиями новые школы, которые противопоставлялись им старым университетам и грамматическим школам¹⁹⁰. Академии были свободными сообществами

¹⁸⁹ *Pevsner N. Academies of Art, Past and Present. Cambridge, University press, 1940. P. 25-26.*

¹⁹⁰ *Masson D. The Life of J. Milton. V. 3. L., 1873. P. 239.*

образованных людей. На место официальных сообществ теперь, в веке нашем всё чаще выдвигаются сообщества неофициальные, подобные социальной сети academia.edu, где можно найти последователей, свободно обмениваться исследованиями, быстро найти тех, кто близок тебе по научным интересам. Профессура и студенчество на равных состоят членами этого нового сообщества, чьим лозунгом стала открытая наука, наука, свободно публикующая свои данные и делающая их достоянием всех.

Критика невежд – совершенно особый жанр в гуманистической традиции. Уже Джованни Боккаччо называет вторую главу своей «Генеалогии богов» «Кое-что против невежд», а следующую за ней – «Против тех, кто без основания хочет казаться знающим». Здесь все оппоненты писателя: и «бессмысленная толпа», сбегаящаяся на зрелище нового произведения, и те, кто с показной весомостью и напускной важностью разглагольствуют о философии, нахватавшись всего по верхам. Пусть они оставят в покое разумных, пусть говорят со своей ровней, ведь нет, согласно Боккаччо, существа «наглее невежды и отвратительнее неуча»¹⁹¹. Боккаччо вспоминает мудрый обычай Пифагора не разрешать открывать рот тем, кто слушал в его школе курс философии менее пяти лет. И в этом случае профессионализм, только истинный, а не подтвержденный дипломами, становится условием права на суждение.

Критика «невежд» была тесно связана с полемикой в защиту новых эстетических принципов искусства. Кроме того, она не обретает пока социального оттенка или обретает его лишь в той мере, в которой сам уровень эстетического вкуса определен уровнем социальным. Художники еще не претендуют на элитарность своей оценки, но они уже говорят об общезначимости и «правильности» профессиональных критериев оценки

¹⁹¹ Боккаччо Д. Генеалогия богов. Глава 2: Кое-что против невежд // Эстетика Ренессанса: Антология. Т. 2. С. 14.

произведений искусства. Искусность исполнения и часто «трудность исполнения» впервые выступает в качестве критерия оценки искусства в споре о достоинствах разных видах искусства, когда трудность в «преодолении материала» для достижения сходства произведения с действительностью становится главным достоинством.

Новоевропейское представление о личном таланте и личных заслугах окончательно победило средневековую сословность. И в этих условиях принцип «презирайте непосвященную чернь» был способом защиты нового искусства и новой элиты, но граница между «чернью» и духовной аристократией отныне не была уже границей социальной. Статус художника был в это время достаточно высоким. Влиятельный неоплатонизм рассматривал творчество художника как аналог свободной деятельности вообще¹⁹². Постепенно хорошее знание искусства и его понимание становятся условием высокого социального престижа личности.

Марсилио Фичино считал, что «разумные основания» (rationes) нравов, искусств и наук также изначальны, природа наделяет ими человека по жребию, но их можно «возделывать». Здесь главная идея — универсальность способностей. Это не некоторая одна черта будущего вундеркинда (например, музыкальный слух), которую необходимо дрессировать и культивировать, убирая как сорняки все другие способности, а именно универсальность, включающая в себя и этические основания. Не случайно первоначальная академическая традиция так много внимания уделяла не только профессиональной, но и общетеоретической подготовке учеников. Что касается идеи об одном даровании, склонности к науке или к искусству, исключают друг друга, то это отражение более позднего времени, когда, по словам Фридриха Шиллера, человек уже стал отпечатком своего занятия и своей науки. Конкуренция делает естественной позицией человека в этих

¹⁹² Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium / Ed. R. Tajne. Cambridge, 1944. P. 67–71.

условиях своего рода частную собственность на профессию, которая обедняет его возможности стать универсальным человеком. Профессиональный кретинизм, если брать его как термин, точно описывает человека-матрицу, человека, ставшего отпечатком определенного занятия. Если сравнивать современное академическое образование с его прототипами, то очевидным станет обеднение его, узкая специализация, ставшая бичом современных художников. Первоначальная идея о художнике как об универсальном человеке, человеке, стоящем на уровне современного ему образования, была гораздо перспективней современного низведения академического образования к уровню профтехучилища, а искусствознания до исследования технологий и преподнесения их в понятном для полуграмотных художников виде.

Искусство восполняет то, что человеку не хватает по природе. Его способности могут быть развиты до уровня подлинной доблести, *virtù*. Этот мотив стереотипен. Это величайшее старание и это прилежание теперь положено на овладение культурой и формирование себя. Это уже не просто религиозные молитвы, а «святое служение музам». Молитвы перед бюстом Платона в фичиновской академии и подвижническое служение искусству — это близкие проявления европейского стремления к совершенству, когда эстетический и религиозный аспект совпадали. Человек открыл счастье свободного творчества и пересоздания себя не как промысел, то есть не как средство для извлечения внешней выгоды и зарабатывания денег. Смысл образования в старом гуманистическом смысле слова в свободной самореализации, превращении себя в своеобразное произведение искусства. Профессия — это воплощение универсализма человека, а не просто средство быть в состоянии конкурировать с другими индивидами. Как свободное творчество, как «целесообразность без цели», то есть, как искусство человек ранней академической культуры воспринимал и свои занятия словесностью, и свои бдения над Платоном, и свои штудии природы.

Первые академические сообщества отличались от университетов с их обязательной наукой свободой занятий, а от цехов — опять таки свободным интересом ко всем теоретическим и практическим тонкостям воссоздания реальности. Это было свободное сообщество для образования и самообразования, такая инерция сохранилась надолго, именно она придает обаяние первым академиям, ещё лишенным формальной дисциплины и муштры. Здесь не было и жесткого подчинения казённой системе, руководило не начальство, но сообщество более образованных и более профессионально совершенных людей. Отношения с патроном складывались также личные, ещё не было системы поощрений, но уже формировалось уважительное отношение к ученику.

Культивирование себя требует труда и старания. Природная склонность должна быть тщательно ограничена умением и усовершенствована знанием. Только так можно было добиться «исключительными словами, делами и творениями» славы среди потомков. И все то, что помогало добиться такой славы, все, что помогало раскрыть себя, не противостояло личной оригинальности, а помогало её взрастить. Индивидуальность и «всеобщее мастерство» (Гегель) не противопоставлялись друг другу, накопленное в веках помогало раскрыться для будущего. Не бессмертие души, а бессмертие духа, поглощающего и порождающего из себя отдельные души, почти как в гегелевской концепции, приводило к этой удивительной гармонии личного и всеобщего, гармонии, которой сейчас нам так не хватает.

Государство должно заботиться о воспитании граждан, а важнейшей частью этого воспитания становится приобщение к культуре, созданной усилиями прежних поколений. «Великодушие, о коем мы рассуждаем, создается и благоустраивается поначалу природой, затем же правами и законами, и [лишь] в том государстве, где живут в соответствии с честью и правом, а порядочность — в почете. Ибо ведь дикая душа, как и дикое поле, обычно бывает запущенной и невозделанной, доступной для опасных и

вредных животных. А что губительней этого для запущенной души, далекой от разума и закона?» Исследователь комментирует эти рассуждения одного из гуманистов, обращая внимание на то, что нелегко односложно перевести ключевые слова «vastitas», «vastus», хотя их смысл совершенно ясен. «Это запущенность, природная дикость, грубость, неухоженность и особенно пустота. В понятии «vastitas animorum» естественность отождествляется с пустотой. Нет ничего опасней «душевной пустоты», т. е. души, не пропущенной сквозь культуру (inculta), не заполненной, не отграниченной этическими, гражданскими и прочими установками»¹⁹³. Мне кажется, что для ранней академической теории такое понимание природы окультуренной, возвращенной через постоянное упражнение и обогащение себя обращением к предшествующей культуре, чрезвычайно характерно.

Идея культивирования, возделывания была унаследована академической теорией в ренессансной педагогике. Она своего полного развития достигла в эпоху Просвещения. Просветительские идеи были заложены и в практику Воспитательного училища при Российской академии художеств. В академиях готовили подлинного универсального человека, uomo universale, правда, в моменты кризиса пытались снять общеобразовательные предметы, как это было в России в 1820-е годы. Взгляды на воспитание гуманистов органически были продолжены в просветительской педагогике, без учета влияния которой невозможно судить об академической теории. Последняя своим рождением и развитием многому обязана современной ей философии образования в широком смысле слова. Забегая вперед, можно сказать, что опыты расширения образовательной программы в ранних академиях художеств до сих пор сохраняют свою актуальность, а попытка свести академическое образование к образованию чисто профессиональному спровоцировала кризис академии. Что же касается первых академий, то они были рождены веком гуманизма и в той или иной степени продолжали идеи Леона Баттисты Альберти о воспитании

¹⁹³ Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М., 1995. С. 119.

художника как представителя свободных искусств и широко образованного в гуманитарных дисциплинах человека. Формирование воспитанника подчинялось тем же законам, что и отношение к природе. Природа должна была быть преобразована в соответствии с божественным замыслом, заключенным в ней. Хаос не должен был нигде торжествовать. В идеале прекрасной природы (*bella natura*) была подспудно заключена рафаэлевская идея красоты (*idea della bellezza*), дарованный богом талант надо было бесконечно совершенствовать.

Особым вопросом является проблема взаимного влияния вкусов публики и критериев оценки произведений, разделяемых профессионалами. Тема эта до сих пор вызывает полемику в специальной литературе и многочисленные разночтения у исследователей. Энтони Блант отмечает, что художник в эту эпоху получил новый уровень свободы, но теперь публика и ее вкусы начинают определять его положение. Исследователь связывает это с постепенной заменой практики заказных работ произведениями, выполняемыми для продажи. Блант пишет, что художники теперь встретились лицом к лицу с самой широкой публикой, состоящей из образованных людей, а не просто с избранными церковными иерархами или несколькими герцогами, которых они старались привлечь своим искусством. В художественную жизнь проникает новый дух соревнования, меняющий характер самих выполняемых работ, во всяком случае, теперь работа идет иначе, чем создаваемая исключительно на заказ¹⁹⁴. И Альберти, и Леонардо говорят о важности умения нравиться публике. Л.-Б. Альберти писал о необходимости учитывать в своей работе все, что помогает снискать похвалу, и со вниманием относиться к любому мнению о произведении. Он даже писал, что живописец должен стремиться, чтобы его работы получили

¹⁹⁴ *Blunt A. Artistic Theory in Italy. Oxford: Clarendon Press, 1940. P. 56–57.*

одобрение большинства (*tutta la moltitudine*)¹⁹⁵, «восхищать взоры и душу всякого, кто на нее смотрит»¹⁹⁶, а Леонардо рекомендует художнику спрашивать совета у своих знакомых, которые, во всяком случае, могут судить о степени сходства между натурой и живописью. Это поможет создать совершенное произведение искусства, отбирая все, что кажется прекрасным другим. Руководствоваться же при этом необходимо в большей степени общим признанием, чем собственным суждением¹⁹⁷. Блант отмечает, что Леонардо, однако, предполагает возможность советоваться только с образованным зрителем, достаточно презрительно отзываясь о живописцах, стремящихся угодить вкусу невежд¹⁹⁸.

Можно сказать, что для Альберти совет по поводу всеобщего признания является в значительной степени абстрактным. Леонардо рассматривает проблему уже совершенно конкретно, поскольку именно в это время (об этом мы можем судить по изменению текстов контрактов) происходит резкая смена критериев оценки произведений и, соответственно, их расценки. Драгоценная и дорогостоящая краска уступает место драгоценной манере изображения. Полемика с «невеждами», с традиционными вкусами становится особенно острой еще и поэтому. Но нельзя не согласиться с важностью указанной исследователем новой тенденции – появлением особого жанра трактатов, написанных не профессионалами, а дилетантами, собственно зрителями.

Для Вазари «референтная группа» – это всегда либо «понимающие», либо профессионалы. При этом явно, что знатоками он считает тех, чьи оценки приближаются к уровню суждения о произведении и способности его

¹⁹⁵ Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. Пер. В.П. Зубова. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. Т. 1–2. Т. 2. С. 56; *Blunt A. Artistic Theory in Italy...* P. 56.

¹⁹⁶ Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Эстетика Ренессанса: Антология. Т. 2. С. 334.

¹⁹⁷ Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М., 1995. Т. II. С. 167.

¹⁹⁸ *Blunt A. Artistic Theory in Italy...* P. 56.

по-настоящему увидеть, отличающей настоящих мастеров. Тезис Альберти «будем говорить как художники» приобретает здесь, в ранней академической традиции, принципиальный смысл, поскольку лишь художники имеют право судить, а обычный зритель должен прислушиваться к их суждениям и стараться оценивать работы, исходя из того, что мастера в них ценят. Когда ренессансный автор перечисляет высокие качества произведений, он самым внимательным образом останавливается на их техническом уровне, на том, что в первую очередь привлекает профессионалов, постоянно повторяя, что произведение «ценится среди всех художников»¹⁹⁹ или получило одобрение «художников и людей, понимающих в искусстве»²⁰⁰.

Выражение Альберти «будем говорить как художники» стало не только принципом его собственной теории искусства, но и наиболее важным основанием всей ренессансной эстетики. Профессиональные критерии оценки произведений становились новым знаточеством, а знаточество лежало в фундаменте рождающейся европейской науки об искусстве. Искусствознание в той мере, в которой само его возникновение можно связать с появлением первой серьезной исследовательской работы – «Жизнеописаний» Вазари – было ориентировано на знание всей конкретики искусства, всех тонкостей профессиональной кухни. Умение видеть здесь стало главным. Что касается необычайно изысканных и утонченных аллегорических истолкований, этих развернутых дешифровок смысла, то к ним формирующаяся наука об искусстве относилась как к непростительному дилетантизму. Даже при отсутствии прямой полемики мы видим полемику косвенную. Защита права на использование профессионального языка и, стало быть, профессиональных способов оценки произведений и отношения к нему тех, кто может его создавать, стала защитой настоящего искусствознания от филологического педантизма позднего гуманизма.

¹⁹⁹ Жизнеописание Мино да Фьезоле, скульптора // *Vasari G. Le opere...* Vol. 2. P. 124; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 534.

²⁰⁰ Жизнеописание Филиппо Брунеллеско, флорентинского скульптора и архитектора // *Vasari G. Le opere...* Vol. 2. P.332; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 187.

Последний возвращался к уже пройденной историей эллинистической традиции ценить лишь замысел, но не исполнение, мимесис-фантазию, но не мимесис-технэ.

Приводя слова Микеланджело, который назвал работу Гиберти «Райскими вратами», Вазари не забывает отметить, что эта похвала не только заслуженная, но и «высказанная тем, кто мог об этом судить»²⁰¹. Теперь вовсе не сословная принадлежность определяет то, что вкус критика ассоциируется со вкусом знатока, но лишь то обстоятельство, что этот человек и в самом деле судит об увиденном с пониманием. Для Вазари это в первую очередь профессиональные критерии оценки, внимание к деталям и тонкостям художественного ремесла. Вазари – художник. И этим определены не только критерии оценки работ, но и критерии оценки самого суждения о произведениях. Возможно, впервые за всю историю развития эстетической мысли право на суждение о произведении искусства однозначно и последовательно закреплено за самим творцом, который перестал быть скромным ремесленником, но заявил во всеуслышание о своем умении не только создавать, но и видеть, правильно и грамотно, со знанием дела оценивать работы. Вазари постоянно говорит о тех, кто имеет право судить, о «знающих», о достойных профессионалах, чье мнение обладает качеством истины. Ещё не сформировалось романтическое противостояние элиты и «всех остальных». Художники ещё не относят себя к «касте браминов», но они уже достаточно высоко себя ценят, чтобы претендовать на общезначимость своих цеховых критериев. В романтической традиции элитарность оценки всегда несет на себе печать особой замкнутости цеха творцов, противопоставивших себя мещанскому зрителю, обывателю. В Ренессансе это цех профессионалов, лишь недавно вышедший, и то не до конца, из положения обычного ремесленника, он не столько противостоит обычному человеку, сколько гуманитарной элите, позволяющей себе по

²⁰¹ Жизнеописание Лоренцо Гиберти, флорентинского скульптора // *Vasari G. Le opere...* Vol. 2. P. 242–243; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 135.

традиции относиться к художникам свысока. Эта позиция целиком полемична, она пронизана огнем споров о роли и величии изобразительного искусства, и в этой попытке защитить право на звание высокого искусства, а не просто ремесла, её историческая правда. Романтики в этом смысле слишком уже близки к декадентской самозамкнутости, они завершают спор эпохи, ренессансные авторы его начинают. Во всяком случае, вопрос об элитарной и обычной оценке ставится не в социальном плане, а в профессиональном, это своеобразная трансформация ремесленной гордости за профессию в вопрос об истинном суждении, а не проблема противостояния обыденных людей и демиурга-художника.

Профессиональная среда художественной интеллигенции этого времени не романтический круг избранных, противопоставляющий свою «элитарность» массовому вкусу, художники, осознав себя как сообщество профессионалов, не хотели быть отвлечены «болтовней досужих людей» от своих мыслей, от своей *работы*. Они противопоставлены «всем остальным» не столько как творцы, сколько как профессионалы, как люди особого труда, имеющие свои критерии оценки, которые не только надо принимать и разделять, но и до понимания которых надо дорасти. Здесь аристократическая глупость совершенно равноценна простоватости плебса, *plebei*. Но так отождествляется, начиная с Петрарки, писавшем о «черни» (*vulgus*), о «толпе» (*multitudo*) и вплоть до пушкинской «презренной черни», которая ведь тоже не была крепостным крестьянством, а именно чернью светской. Невежество папы ничем не отличается от невежества простолюдина²⁰².

²⁰² Правда, несведущая публика оказывается весьма удобной в случае, когда художник не совсем уверен в своих силах, но хочет приобрести практику, «поупражняться, изучая живопись». Он поступает тогда подобно тем «врачам, которые учатся своему искусству, экспериментируя на шкурах деревенских бедняков». И художник может смело приобретать практику и опыт, работая там, где вкус беден и его произведения «рассматриваются не так внимательно». См.: Жизнеописание Лоренцо ди Биччи, флорентинского живописца // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 1. С. 598.

До нас почти не дошли сведения о восприятии искусства в монашеской среде, где оно развивалось на протяжении средневековья, но начало искусства Нового времени прямыми линиями преемственности связано с орденами картузианцев (1098), премонстрантов (1120), гильбертинцев (1131), францисканцев (1210) и др. В библиотеках и скрипториях (помещениях для переписывания рукописей) поддерживается высокоинтеллектуальная знаточеская культура, собираются классические тексты и древние рукописи, создаются великолепные образцы миниатюры и живописи, архитектуры и декоративно-прикладного искусства. Собираются художественные реликвии, хранящиеся в ризницах («санкристиях») вместе с казной. Именно они и стали прообразами будущих коллекций раннего Возрождения, так же как хранилища рукописей («армариум клаустри»), которыми пользовались монахи, стали прообразами европейских библиотек. Никто не сомневается в элитарном характере английского прерафаэлитизма, имена Джона Рёскина и Уолтера Патера давно, практически с самого начала связывались с движением эстетизма, движением элитарным. Но что сам итальянский Ранний Ренессанс, тот, который стал для Великобритании XIX века символом высокого совершенства, превосходящего гений Рафаэля, прославленного в веках? Мне кажется, что можно выдвинуть гипотезу об элитарности этого искусства, о том, что расцвело оно в мощном окружении итало-византийского и позднеготического искусства и так называемой интернациональной готики, находящихся как традиционное и очень высококачественное искусство себе благодарных зрителей и патронов в самой широкой популяционной среде. Другое дело, революционное искусство Мазаччо, Донателло или Брунеллески. Его заказчиками выступали верхи общества, нобилитет. Именно это искусство и было в тот период элитарным. Для того, чтобы подтвердить или опровергнуть эту гипотезу необходимо обратиться к тому историческому периоду, когда искусство постепенно становилось все более мирским и создавалось для аристократии, пользуясь пушкинскими словами, создавалось для «немногих», «для друзей таланта

строгих». Семьи Бальоне, Барбариго, Борджиа, Висконти, Дориа, Гонзага, Медичи, Фарнезе, Эсте и др. внесли свой вклад в развитие искусства, который необходимо ценить и анализировать.

Римские сады со скульптурами, начиная с 16 века были доступны. В некоторых случаях в самих садах были экскурсоводы. Вскоре после смерти Юлия III, который правил в 1550-55 годах, создателя виллы Джулия, чьи сады содержали различные античные статуи - Бартоломео Амманнати (1511-92) написал длинное описание садов виллы своему другу, падуанскому коллекционеру Марко Мантове Бенавидесу. В конце письма он указывает, где Бенавидес смог бы найти больше информации: «необычайно добрый нрав и великодушие (*la somma cortesia e bonta*) великолепного синьора Бальдовино, брата и наследника [Юлия III]... делают все красоты, которые я описал Вам, доступными, и привлекает внимание к ним с помощью людей, которым платит за это специально (*e monstrare, da gli huomini, che per questo vi sono salariati, quanto di bello vi ho descritto*)»²⁰³.

Амманнати, как известно, работал над виллой для Юлия III и поэтому является достаточно заинтересованным свидетелем; но, учитывая, что он написал это после смерти своего покровителя, умершего 23 марта; письмо датировано 2 мая, и другу, мы можем взять его деталь о людях, которым выплачивались деньги за рассказ о произведениях, как достоверное свидетельство.

Маттхаус Рот, немецкий монах, посетивший Рим в 1554, был ещё одним посетителем виллы Джулия. Он встретился однажды вечером со священником из южной Германии, и в то время как они были там, брата Папы Римского Бальдуино дель Монте – «Бальдовино», как называет его Амманнати - проносили мимо в паланкине. Он пригласил посетителей посмотреть фонтан сада - нимфеум с задней стороны виллы - с каждого угла.

²⁰³ Цит. по: *Stenhouse W. Visitors, Display, and Reception in the Antiquity Collections of Late-Renaissance Rome. Renaissance Quarterly, Vol. 58, No. 2 (Summer 2005), pp. 397-434*

Рот, кажется, предполагает, что некоторые области сада были доступны только избранным, хотя в этом случае он, возможно, просто был приглашён подняться на склон, примыкающий к личным апартаментам в комплексе виллы Джулия, чтобы рассмотреть фонтан сверху, что было недоступно обычным посетителям²⁰⁴.

Ремесло и искусство

Как известно, долгое время пластические искусства рассматривались как ремесла. Иногда их причисление к «механическим искусствам» сопровождалось не только обоснованием причин их исключения из числа «свободных искусств» (грамматики, риторики, диалектики, арифметики, геометрии и музыки), но и вполне экстравагантными способами принизить эти формы творчества²⁰⁵. Карл Боринский приводит текст одного из авторов Позднего Средневековья – Гуго Сен-Викторского, который дает этимологию понятия «подражательные искусства», определяя их как синоним «искусств механических» (*artes mechanicae*): «Созданное человеком, поскольку это не является природой, но (всего лишь) подражанием природе, соответственно именуется *mechanicum*, то есть обольщающим, обманывающим (*adulterinum*)»²⁰⁶. Автор XII века использует здесь обычный для схоластической традиции принцип объяснения понятий по звуковому сходству слов. «*Моеchanicae*» у него становится синонимом «*adulterinae*», поскольку производит он его, очевидно, от «*моechus*» (прелюбодей).

²⁰⁴ *Coffin D.* The Villa in the Life of Renaissance Rome. Princeton, 1979. P. 164.

²⁰⁵ Эволюцию понятия «свободные искусства» в поздней античности и Средневековье см.: *Curtius E.R.* European Literature and the Latin Middle Ages... P. 36–43. В частности, приведен интересный анализ более поздних хронологических размышлений Кальдерона о «свободных искусствах». См.: Там же. P. 559–570. Подробное исследование ренессансной и новоевропейской традиции таких сопоставлений см.: *Kristeller P.O.* The Modern System of the Arts... P. 163–227.

²⁰⁶ *Borinski K.* Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Leipzig, 1914. S. 89.

Юлиус Шлоссер-Маньино, в свою очередь, обращает внимание на то, что и в проторенессансной Италии авторы подписывали свои произведения словами «vile meccanico», то есть буквально «низкий ремесленник», а не «artista» (художник)²⁰⁷. В таких подписях, конечно, нет следа случайных этимологических совпадений, скорее, речь может идти об обычае, но негативное отношение к «механическому» подражанию, так или иначе подспудно таящее в себе средневековое отождествление «mechanicae» и «adulterinae», воссоздания и обольщения сохраняется в теории, усиливающей платоновское определение подражания как «человеческой части фокусничества»²⁰⁸. Даже когда Боккаччо пишет о Джотто: «Часто случается, что фортуна среди низких ремесел (sotto vili arti) таит иногда величайшие сокровища доблести»²⁰⁹, то в этих словах еще звучит эхо пренебрежительного отношения к ремеслу живописца, писатель от противного доказывает величие знаменитого мастера, противопоставляя низкий социальный статус его занятия личной доблести. Сохраняясь даже в похвале, такое отношение к искусству говорит о многом.

Дополнительный негативный оттенок понятию «механическое искусство» сообщается еще и тем, что в староитальянском языке слово «meccanico» приобретает значение «необразованный, грубый»²¹⁰. Здесь есть переключка с греческой традицией, где скульптор или живописец назывался «banausos», то есть ремесленник, занятый механическим трудом. В более широком контексте этот термин тоже означал все низкое и вульгарное²¹¹. Однако ситуация кардинальным образом меняется в Кватроченто. Альберти уже противопоставляет людей «с умом тонким и с дарованием к живописи» и людей грубых, «от природы мало способных к этим благороднейшим

²⁰⁷ Schlosser-Magnino J., von. La letteratura artistica... P. 78.

²⁰⁸ Antal F. Florentine Painting and Its Social Background... P. 274.

²⁰⁹ Цит. по: Петров М.Т. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса... С. 68, прим. 30.

²¹⁰ Curtius E.R. European Literature and the Latin Middle Ages... P. 37. N. 2.

²¹¹ Barasch M. Theories of Art. From Plato to Winckelmann... P. 24.

искусствам»²¹². Естественно, живопись здесь уже не трактуется как ремесло, «механическое искусство», но становится одним из благородных свободных искусств. Альберти, кстати, был единственным художником, изучившим и «тривиум», и «квадривиум», то есть все семь классических «свободных искусств».

Противостоять отношению к искусству как к ремеслу привана была леонардовская Академия. Об этой Академии сведения скудны, известно, что организована она была в Милане в 1490, скорее всего это была неофициальная группа художников, созданная для дискуссий по проблемам теоретическим, а не подобие учебного заведения. Вероятно, вопросы, обсуждаемые в Академии Леонардо, повторены в его «Трактате о живописи», который Леонардо подготовил от 1489 до 1518²¹³. Этот трактат, как пишет Оксфордская энциклопедия, имел далеко идущее воздействие на развитие академического художественного образования. Сокращенное написание: *Academia Leonardi Vin (ci)* появляется на орнаментальном образце гравюры, вышедшем из мастерской Винчи. На профильном портрете женщины появляются аббревиатура: *ACH(ademi) LE(onardi) VI(nci)*²¹⁴. Это самое раннее документальное доказательство существования первой академии изобразительного искусства. Некоторые исследователи считают это подделкой или произведением, изготовленным спустя некоторое время после смерти Леонардо. Но копия орнаментального мотива встречается в рукописях Дюрера, поэтому датировка итальянского образца сейчас максимально приближена к годам жизни самого Леонардо да Винчи. Н. Певзнер называет Академию Леонардо самой ранней связью Академии с изобразительным искусством. Он полагает, что находящееся в поле зрения

²¹² Мастера искусства об искусстве... Т. 2. С. 32.

²¹³ *Leonardo da Vinci. Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270]* / Ed. Ph. McMahon. Princeton: Princeton Univ. Press, 1956. Vol. 2: Facsimile. Русский перевод: *Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского*. М.: Изогиз, 1934.

²¹⁴ Первая публикация гравюр: *Hind A. M. Burlington Magazine*, vol. 12, 1907-8; более детальная публикация *Calabi A. Bollettino d'Arte*, vol. 4, 1924-5.

исследователей декоративное изображение могло служить входным билетом или экслибрисом академической библиотеки²¹⁵.

Франческо Маладиции Валери в 4-м томе своего сочинения «Двор Лодовико Моро» называет леонардовскую Академию «Accademia degli Studi a Milano». Корио в «Истории Милана» называет нескольких учителей этой академии. Единственная современная самой Академии ссылка встречается у Луки Пачоли в «Божественной пропорции», где он рассказывает читателям о похвальном и ученом состязании (*laudabile e scientifico duello*), которое имело место в крепости Лодовико Сфорца в Милане 9 февраля 1498 года, в присутствии нескольких церковных и светских ученых, теологов, правоведов, среди которых находился «превосходнейший архитектор и изобретатель» Леонардо да Винчи. Как сообщают современные исследователи, между 1496 и 1499 Пачоли был в Милане, где встречался с художниками и учеными и вместе с Леонардо изучал геометрические проблемы, работая над своим сочинением «О божественной пропорции» («*De divina proportione*»)²¹⁶.

Еще раз повторим, что первые академии были не учреждениями, где искусство преподавалось, а интеллектуальными собраниями, где проходили диспуты по самым разным вопросам. Исследователи считают, что Академия Леонардо да Винчи, возможно, была таким кружком, где шли дебаты, которые Леонардо инициировал или на которых присутствовал. Читатель может составить себе представление о характере этих словесных баталий по изданным у нас теоретическим произведениям Леонардо²¹⁷ и блестящей книге В. П. Зубова о леонардовской теории²¹⁸.

²¹⁵ *Pevsner N. Academies of Art, Past and Present. Cambridge, University press, 1940. P. 25-26.*

²¹⁶ *Speziali P. Léonard de Vinci et la divina proportione de Luca Pacioli', Bib. Humanisme & Ren., XV (1953). P. 295–305. P. Boutourline Young. Pacioli. Oxford, University Press, 2007. Grove Art Online. <http://www.groveart.com>.*

1. ²¹⁷ *Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Т. 1–2. М., 1995.*

Мы не будем подробно останавливаться на хорошо известных взглядах Леонардо да Винчи. Отметим только, что среди множества проблем, которые содержатся в его рукописях и которые занимали серьезное место на теоретических диспутах в его Академии, мы встречаем проблему статуса живописи как свободного искусства, проблему традиционную для всех ранних Академий художеств. Он резко выступает против «глупцов», исключая живопись из числа свободных искусств²¹⁹. Особую роль в истории этой Академии сыграла традиция *ragione*, споров о сравнительных достоинствах искусств, которую Леонардо ввел в свои тексты. Вероятно, эти споры занимали важное место и в теоретической деятельности самой Академии Леонардо. Леонардо подчеркивает роль художественной теории и рекомендует начинающим живописцам сначала приобрести знания и лишь потом приступать к изображению. Совершенно особую роль у Леонардо имела теория перспективы, в ее развитии наиболее ярко проявилась интеллектуализация художественного процесса.

И, разумеется, большую роль в этой Академии играла анатомия. Вазари писал об анатомических студиях Леонардо, который пользовался помощью Маркантонио делла Торре, начавшего изучать медицину в свете учения Галена и «освещать истинным светом анатомию, остававшуюся до того времени окруженной густым и величайшим мраком невежества». Истина науки и истина искусства, стремящегося к овладению натурой, счастливо совпали. Для своего наставника в анатомии Леонардо «составил книгу из рисунков красным карандашом, заштрихованных пером, с изображением трупов, мышц и костей, с которых он собственноручно сдирал кожу и которых срисовывал с величайшей тщательностью. На этих рисунках он изображал все кости, а затем по порядку соединял их сухожилиями и покрывал мышцами: первыми, которые прикреплены к костям, вторыми,

²¹⁸ *Зубов В.П.* Леонардо да Винчи: 1452–1519. Л.: Изд-во АН СССР, 1962.

²¹⁹ *Codex Atlanticus*, 117 v, 119 v; *Codex Urbinas*, 15 v

которые служат опорными точками, и третьими, которые управляют движениями...»²²⁰.

Анатомические знания станут важной частью академической подготовки, а уроки анатомии будут помогать художнику точно передавать очертания фигуры, зная о ее внутреннем устройстве. Прейслер, сменивший Зандрарта на посту директора Академии художеств Нюрнберга в XVII веке выпустил учебник по рисованию, который активно использовался в Российской Академии художеств. Там есть такие слова: «наибольшая красота, состоит без всякого сомнения в хорошем и чистом обрисовании»²²¹, «Оконтуривание» станет принципом ученического рисунка в русской классицистической Академии, но заметим, что Леонардо говорит о необходимости поиска очертания и советует художнику лишь намечать первоначальный рисунок. Сам же он искал нужный абрис в бесконечных наложениях одного контура на другой, в уточняющих и исправляющих друг друга линиях, прочерчивая или прокалывая окончательный вариант. Как показал Эрнст Гомбрих, этот принцип рисунка был противоположен готическому орнаментальному и слишком жесткому контуру, чисто ремесленному умению провести линию без исправлений, но и без поисков наиболее точного способа передать природные очертания предмета²²². Во всех случаях использование подчеркнутого контура он, как правило, не связан с точностью изображения природы.

Натурные штудии, леонардовское «умение видеть» несли в себе гораздо больше правды, чем прошлые и нынешние попытки противопоставить внечувственную и освобожденную от представлений абстрактную силу мышления способности восприятия. Та страсть, с которой

²²⁰ Вазари Д. *Жизнеописания ...* Т. III. С. 25-26.

1. ²²¹ Цит. по: Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М., 1956. С. 40.

²²² Gombrich E.H., Leonardo's Method for Working out Compositions - in: Gombrich E.H., Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance, London- New York, Phaidon 3th. Ed. 1978 P. 58-63

Леонардо писал о царстве «обманчивых мысленных наук» не была лишь полемической, в ней было гораздо более глубокое теоретическое содержание. Леонардо выступал против спекулятивной науки, в том числе платоновско-аристотелевской «*scienze spirituali*»²²³. В ответ на упреки своих оппонентов, обвиняющих его в недостаточной «начитанности» и отсутствии «книжного образования», Леонардо противопоставляет знаниям, почерпнутым из чужих книг и усвоенным с чужих слов, те знания, которые человек приобретает из опыта. Это опыт был наставником тех, кто писал хорошие книги и незачем идти к посредникам, если можно обратиться к самому источнику. Научная позиция Леонардо вполне совпадает и с его взглядами на художественное творчество, когда подражающие чужим работам называются «внуками природы», а подлинное творчество, по мысли Леонардо, должно быть подражанием самой натуре, а не тем художникам, которые ее уже изображали. Теория художественного творчества настолько органично сливается с гуманистическими представлениями о творчестве-изобретении, что без общекультурного контекста рассматривать ее не имеет смысла. Polemica с «пересказчиками» чужих произведений была общей для большей части гуманистической литературы, она витала в воздухе. И только она может объяснить многие своеобразные повороты теории творчества раннего академизма.

Критика в адрес тех, чья эрудиция почерпнута только из работ других, чье умение ограничивается способностью точно запомнить и вовремя вставить заимствованное в свой текст, начиналась еще во времена Петрарки. Знаменитые слова из «Атлантического кодекса» Леонардо о его противниках продолжают защиту права на изобретение и самостоятельное мышление, право на творчество в его современном понимании. Кроме того, это критика ученой спеси университетской среды, которая долго еще будет сохранять свою актуальность, как долго будут опасны и те обвинения, которые тогдашняя «научная общественность» бросала в адрес Леонардо. Портрет,

²²³ *Schlosser-Magnino J. La letteratura artistica. P. 175*

данный несколькими штрихами, вполне узнаваем и сегодня: «Они расхаживают чванные и напыщенные, разряженные и разукрашенные не своими, а чужими трудами, а в моих мне же самому отказывают, и если меня, изобретателя, презирают, насколько могли бы быть порицаемы сами — не изобретатели, а трубачи и пересказчики чужих произведений»²²⁴.

Леонардо вполне сознательно становился на позицию «*homo illeteratti*», человека без книжного образования. Только опыт, только самостоятельное осмысление природы и открытие ее закономерностей было для него основой творчества. Литературная осведомленность Леонардо, тем не менее, не вызывает сомнений у современных исследований, достаточно подробно изучивших книги, с которыми он не мог быть не знаком. Правда, многие идеи в достаточно образованной среде того времени витали в воздухе, часто для их восприятия и не нужно было штудировать книги.

Именно с развитием теории изобразительного искусства необходимо связывать развитие академического движения, хотя Академия Леонардо не была учебным заведением в узком смысле слова, но ее роль как теоретического центра была необыкновенно важна для формирования ранней академической школы. Без учета того, что первой художественной Академией была Академия Леонардо да Винчи и в основе современного академизма лежит реалистическая теория Леонардо всякое представление об академической школе будет неполно. Таким образом, эта Академия объединяла черты научной и художественной организации, но была создана для обсуждения теоретических проблем, а не получения учащимися практических уроков мастерства. Это соответствует положению Леонардо о более почетной роли теории, которая должна предшествовать практике. Мы можем сделать вывод, что первая Академия художеств отличалась от мастерской и от цеховой формы обучения своим научным характером.

²²⁴ Cod. Atl.117, r. b.9.

В развитии этой тенденции особенно заметен вклад теоретиков 17 века. Важной фигурой для развития академического искусства стал Джованни Пьетро Беллори. Итальянский антиквар, биограф, критик и теоретик искусства. Родился в Риме в 1613 и умер в 1696 году. В юности Беллори не только занимается живописью, но и делал некоторые попытки написать стихи, однако в историю искусства он вошел как выдающийся теоретик изобразительного искусства. Он был воспитан антикваром Франческо Ангелони, частный музей которого включал обширную археологическую коллекцию, картины, печатные издания и 600 рисунков Аннибале Карраччи. В круг Ангелони входили ученые и художники, такие как классицистический теоретик Джованни Баттиста Агукки и Доменикино, у которого Беллори, возможно, учился живописи. После смерти Ангелони его коллекция была рассеяна, после этого по модели коллекции Ангелони Беллори создает свое собственное собрание, которое включало картины Тициана, Тинторетто и автопортрет Аннибале Карраччи, антикварное собрание монет и медалей. Он был библиотекарем королевы Швеции Кристины в Риме, у него было звание Антиквар Рима (*Antiquario di Roma*), данное Клементом X, и он считается предшественником Винкельмана, повлиявшим на эстетические концепции своего времени²²⁵. Это название он полностью оправдал. Он издал много работ по римским древностям, которые начинаются с описания Триумфальной арки Тита и создал каталоги древних произведений искусства в коллекциях Рима, и общественных и частных. Все эти публикации были щедро иллюстрированы известными римскими гравёрами²²⁶. Он писал и о ренессансном искусстве, его *Descrizione delle imagini dipinti da Raffaello d'Urbino nelle camere del Palazzo Vaticano* (Rome, 1695) важно как документальное свидетельство зарождающегося почитания Рафаэля, этот текст интересен и своей неоплатонической интерпретацией иконографии Рафаэля. С 1650-х Беллори собирает материал для книги биографий «Жизнь

²²⁵ *Donahue K. The Ingenious Bellori // Marsyas, I. .1941. P. 107-138.*

²²⁶ *Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia ... (Rome, до 1692); Le pitture antiche delle grotte di Roma e del Sepolcro de Nasonii ... (Rome, 1706);*

современных живописцев, скульпторов и архитекторов» («Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni»). Хотя название и отсылает к Вазари с его «Жизнеописаниями», но на деле Беллори пытался отмежеваться от тех, кого он называл простыми «летописцами», подобно Бальоне и которые «без разбору» писали биографии тех, кто держал кисть, шпатель или укладывал камни в архитектурные сооружения. Он был занят классификацией стилей и манер. Ранний критик, Франческо Назарини, ясно признал эту особенность «Жизнеописаний» Беллори, он написал, что по тексту Беллори можно изучить не только изящность и тонкость искусства, но также и гений и различные манеры художников²²⁷. Его «Жизнеописания» фактически состоят из двенадцати биографий. Включением описания жизней художников с севера (Рубенс, Ван Дейк) и Франция (Пуссен), в дополнение к биографиям итальянских художников, он отражает действительно космополитический характер артистической и интеллектуальной жизни в Риме в течение семнадцатого столетия. Что более важно, выбирая художников различных характеров и манер, он представляет классификацию стилей. В некотором смысле, он пишет теорию даже там, где он пишет биографию. Этой книге было добавлено введение «Идея живописца, скульптора и архитектора» («L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto»), первоначально представленная как лекция в Академии св. Луки в Риме в 1664, первый раз издана в 1672²²⁸. Следуя гуманистической традиции, он собирает оценки античных и ренессансных авторов, чтобы объяснить и поддержать свои взгляды. Его идеи были рождены в новую эпоху, когда уже не было иллюзии о скором возрождении большого века искусства и речь шла о вырождении, о порче эпохи, которую Беллори видел в творчестве Бернини и Борромини, идея возвращения к правильному ренессансному вкусу стала центральной идеей Беллори. Натуралистическое искусство испытывает недостаток в

²²⁷ Цит. По: *Donahue K. The Ingenious Bellori // Marsyas, I. .1941. P. 107.*

²²⁸ Переведена на английский: "The Idea of the Painter, Sculptor and Architect, Superior to Nature by the Selection from Natural Beauties." Holt E., ed., *A Documentary History of Art* (Garden City, N.Y., 1958), II, pp. 94-106; Panofsky E., *Idea: A Concept in Art Theory* (New York, 1968), pp. 154-175.

эстетических нормах. Караваджо вот главный виновник нового натуралистического крена в живописи. Натуралистические живописцы, Беллори убежден, «не несут идеи в [своем] уме»; они «привыкают к уродству и ошибкам», которыми изобилует физическая действительность, окружающая нас; они «клянутся моделью [найденный случайно] как их учитель». Те области живописи, которые имеют более низкий характер, соответствуют для натуралистических художников; таким образом, «производители портретов» являются «по-рабски подражательными живописцами». Натурализм также определен в терминах социальной иерархии; натурализм обращается к низшим классам. «Простые люди», говорит Беллори, хвалят вещи, нарисованные естественно, выработав в себе привычку к таким вещам»²²⁹.

Классицизирующая концепция автора заключалась в том, что его представление об «идее» объединяло платонническую и аристотелевскую мысль о художественном воображении. В трактате Агукки «Трактат о живописи» («Trattato della pittura», 1607-15) предвосхищены многие идеи Беллори. В трактате Фрэнсиса Юниуса «Старинная живопись» («De pictura veterum», 1637) была развернута идея о художественном воображении, отбирающем лучшие части природы. В отличие от Паоло Ломатто и Федерико Цуккарро, считающих, что «идея» художника происходит непосредственно от Бога, теория Беллори ближе к реальной истории искусства. Для него прекрасная комбинация искусства и природы была найдена в искусстве классической античности, в картинах Рафаэля, Аннибале Карраччи как истинного наследника Рафаэля, у Доменикино и Николя Пуссена, который был другом Беллори²³⁰. Сочинения Беллори повлияли на концепцию академического искусства в Италии и во Франции.

1. ²²⁹ Vite, pp. 201 ff.

²³⁰ Среди сочинений Беллори: *Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni* (Rome, 1672); ed. E. Borea, intro. G. Previtali (Turin, 1976) [включает *L'idea ...* как преисловие]; *Gli onori*

Подобна живописи поэзия

Фраза из «Искусства поэзии» Горация «подобна живописи поэзия» (361) имеет длительную традицию интерпретации. Миметический, изобразительный характер поэзии и других форм литературного творчества рассматривался как воплощение законов его родства с живописью, живописанием, если использовать старинный русский оборот. От «Поэтики» Аристотеля, через теоретиков средневековья и Ренессанса, до «Лаокоона» Лессинга сопоставление живописи и поэзии прошло долгий путь. Не менее значимой была судьба другого сравнения, живописи с поэтическим искусством. Уже у Ченнино Ченнини речь идет о свободе фантазии, общей поэтам и художникам, и на этом основании он возвеличивает изобразительное искусство. Долгое время пластические искусства рассматривались как ремесла, противопоставляясь «свободным искусствам» (грамматике, риторике, диалектике, арифметике, геометрии и музыке), и когда Альберти говорит, что художник должен быть сведущ в свободных искусствах, в его трактовке это оказывается декларацией права живописца войти в число свободных искусств. У Альберти же находим и требование к художнику прислушиваться к советам литераторов и других знающих людей при выборе сюжета произведения, «истории» как называет такое сюжетное произведение сам итальянский гуманист, который был первым из художников, получившим систематическое и изучивший и «тривиум» и «квадривиум», то есть все семь прежних «свободных искусств».

Традиционное отношение к пластическим искусствам хорошо выразил в своем «Сновидении, или Жизни Лукиана» Лукиан, когда описывал похожую на работницу, с мужскими чертами лица Скульптуру, обещающую мальчику,

della pittura, e scultura (1677); Vite di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratta (Rouen, Bib. Mun., MS. 2506); ed. M. Piacentini (Rome, 1942); Descrizione delle immagini dipinte de Raffaelle d'Urbino ... (Rome, 1696); Vita di Carlo Maratta (Rome, 1731)

если он займется этим видом искусства, славу Фидия, Поликлета, Мирона и Праксителя, которым теперь «поклоняются как богам». Но речь этой грязной, перепачканной гипсом мужеподобной женщины так изобиловала «варварскими выражениями», так она запиналась и с таким трудом связывала слова, пытаясь убедить мальчика, что он предпочел изящную и благородную ее спутницу – Образование. Именно Образование находит точные слова убеждения, оспаривая речь Скульптуры. Обращаясь к Лукиану, Образование убеждает его: «Ты станешь простым ремесленником, занятым ручным трудом и возлагающим все надежды на свою силу; ты будешь жить в неизвестности, имея небольшой и недостойный заработок. Ты будешь недалек умом, будешь держаться простовато.... И даже если бы ты оказался Фидием или Поликлетом и создал много дивных творений, то твое искусство все станут восхвалять, но никто из зрителей не захочет уподобиться тебе, если только он в своем уме. Какого бы ты искусства ни достиг, все будут считать тебя ремесленником, мастеровым, живущим трудом своих рук»²³¹.

Жить трудом своих рук стыдно и недостойно свободного человека, качество же этого труда оценивается как бы вопреки его низкой природе. Легендарные скульпторы прошлого почитаемы, но всегда есть ощущение дистанции между зрителем и художником. Нельзя сказать, чтобы подобное отношение к художникам не сохранялось и позже. Отголосок традиционного пренебрежения к физическим усилиям звучит даже в более поздней традиции, например в традиционном ренессансном парагоне, или споре различных видов искусства. Один из таких «споров» строился на противопоставлении двух видов трудности: примитивной физической усталости («*fatica di corpo*») и возвышенного «утомления духа» (*fatica d'ingegno*). Первая отличает работу скульпторов, вторая – живописцев, подтверждая большее благородство их искусства. Эта мысль повторяется у

²³¹ Лукиан. Избранное. М., 1987. С. 36.

Бенедетто Варки²³², воспроизводящего аргументацию Леонардо да Винчи²³³ и доводы, которые приводят в своих письмах Бронзино²³⁴, Понтормо²³⁵ и Сангалло²³⁶. Да и в реальной жизни отношение к изобразительному искусству часто несло в себе рудименты идущего ещё от античной традиции пренебрежения. Себастьяно дель Пьомбо пользовался расположением знати благодаря своему умению играть на лютне, а вовсе не благодаря мастерству в изобразительном искусстве²³⁷. Родные Микеланджело считали его занятия скульптурой «делом низким и недостойными древнего их рода»²³⁸. Но всё же Микеланджело получал признание уже за то и только за то, что он был художником. Ему не надо было подстраиваться под «благородные» занятия, он свое собственное, тяжелое в физическом отношении дело сделал благородным. И оно было главным. Будучи образованным человеком и гениальным поэтом, он ставит свои литературные занятия на второе место, они были для него вспомогательными умениями, но не делом всей жизни.

Истинные трудности, повторяет Вазари аргументы живописцев, заключаются в душе в большей степени, чем в теле, а благородство предмета измеряется не физическими усилиями, а духовными. «...И потому те вещи, которые по своей природе нуждаются в изучении и больших знаниях, благороднее и превосходнее тех, коим, скорее, нужна телесная сила»²³⁹.

В этот период окончательно формируется представление об изобразительном искусстве как об искусстве «свободном». Идея о высоком статусе художника

²³² *Varchi B. Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti...* P. 39.

²³³ *Leonardo da Vinci. Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270]* / Ed. Ph. McMahon. Princeton, 1956. Vol. II. Facsimile. P. 20, 23.

²³⁴ *Bronzino A. Lettera a B. Varchi // Trattati d'arte del Cinquecento...* Vol. I. P. 64.

²³⁵ *Pontormo. Lettera a B. Varchi del 18-II-[1547] // Trattati d'arte del Cinquecento...* Vol. I. P. 68.

²³⁶ *Sangallo G. da. Lettera a B. Varchi // Trattati d'arte del Cinquecento...* Vol. I. P. 71 ss.

²³⁷ Жизнеописание Себастьяно Венецианца, брата-хранителя свинцовой печати (дель Пьомбо) // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 4. С. 143.

²³⁸ Жизнеописание Микеланджело Буонарроти, флорентинца, живописца, скульптора и архитектора // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 5. С. 271.

²³⁹ Вступление ко всему сочинению // *Vasari G. Le opere...* Vol. 1. P. 98–99; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 1. С. 44.

и о том, что живопись и скульптура должны рассматриваться среди других *artes liberales*, возникает довольно рано, по крайней мере в XIV веке²⁴⁰. Первым вслед за Плинием относит художников к людям свободных искусств Виллани²⁴¹. Что касается самого Плиния, то он относит изобразительное искусство к числу «свободных искусств» только в одном месте своей «Естественной истории»²⁴². Спустя два века Бенедетто Варки тоже сошлется на него в своем утверждении, что некоторые искусства зовутся «свободными» (*liberali*), то есть достойными свободных людей (*d'uomini liberi*), а не рабов (*servi*)²⁴³. Более того, для него живопись – это благородное занятие, которое всегда было искусством людей благородных (*uomini nobili*)²⁴⁴. Для Альберти это «человек благороднейший» (*uomo nobilissimo*)²⁴⁵. В конце XV столетия отец Рафаэля Джованни Санти напоминал своему «подлому времени», презирающему живопись, что в античности запрещалось открывать тайны этого ремесла рабам. Кондиви, помощник и секретарь Микел-анджело, вспоминал, что великий скульптор хотел, чтобы к анализу искусства допускались только благородные, а не плебеи, поскольку, как он полагал, это было обычаем древних²⁴⁶. Лишь с того момента, когда изобразительное искусство стало готово бороться за включение его в число «свободных искусств» (*artes liberales*), а «*arti messapice*» в итальянском языке получили современное значение «кустарные промыслы», «ремесла», формируются и новые критерии оценки изобразительного искусства, и новое отношение к художнику. Вазари пишет о тех, кто «с почетом для себя владеет либо словесностью, либо музыкой, либо живописью, либо другими свободными искусствами» (*liberali [arti]*) и

²⁴⁰ См.: *Antal F.* Florentine Painting and Its Social Background... P. 277–278.

²⁴¹ *Venturi L.* Storia della critica d'arte. Torino, 1964. P. 88.

²⁴² *Плиний Старший.* Естественное знание. Об искусстве / Изд. подг. Г.А. Тароньяном. М., 1994. С. 94.

²⁴³ *Varchi B.* Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti... P. 15.

²⁴⁴ *Ibidem.* P. 35.

²⁴⁵ *Alberti L.-B.* Della pittura / Ed. by L. Mallè. Firenze, 1950. P. 79.

²⁴⁶ *Barasch M.* Theories of Art. From Plato to Winckelmann... P. 175.

теми механическими искусстваами (*meccaniche arti*), которые не только не предосудительны, но приносят другим людям и пользу, и помощь»²⁴⁷. В духе Позднего Возрождения «свободные» и «механические» искусства не только не противопоставляются, но и сближены как достойные занятия. Слово «достойный» Вазари повторяет несколько раз. Понятно, что в этом контексте «механические» искусства означают уже ремесла, которые сопоставляются по своему достоинству с искусствами «свободными», к которым отнесена и живопись. Ремесла приносят людям помощь, и это придает им собственное «достоинство». Благородство же живописи не обсуждается, она и так отнесена к «свободным искусствам». Но перед тем как живопись, музыка и словесность могли быть рассмотрены в одном ряду, должно было пройти много времени и измениться общественный статус художника.

Ренессансная культура впервые выявила общность людей интеллектуального труда, в спор за право принадлежать к *artes liberales*, а потому и к интеллектуальной элите вступили и художники. Эта тема достаточно хорошо исследована, но мы бы хотели остановиться на одном ее аспекте, связанном с особенностью формирования самосознания художественной интеллигенции в этот период. Мы имеем в этом случае дело с двойным процессом. С одной стороны, формируется общность интеллигенции как таковой, художники становятся равноправной или стремящейся к равному положению с другими людьми «свободных профессий» частью новой элиты. С другой стороны, они в гораздо большей степени связаны узами своей профессии, чем критериями, по которым гуманистическая культура самоотождествлялась. В словах о «художниках и людях понимающих (*le persone intelligenti*)» одновременно выражалось и единство их вкусов, поскольку они «поразились» или «восхитились» одной работой, и почти бессознательная фиксация отличия

²⁴⁷ Жизнеописание живописца дон Лоренцо, монаха монастыря дельи Анджели во Флоренции // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 1. С. 579; *Vasari G. Le Opere...* Vol. 2. P. 17.

профессионалов от дилетантов²⁴⁸. Это не просто рудименты прежней цеховой замкнутости, но появление новой общности, которая далеко не полностью растворялась в определяющейся в эти десятилетия единой интеллектуальной элите, прообразе современной интеллигенции. *Litteratorum consuetudo* («общение с образованными людьми») для гуманизма в целом и для самого автора этих слов, Лоренцо Валлы²⁴⁹ было одним из принципов новой культуры. Но для художников образованные, *litterati*, не являются таким уж незабываемым авторитетом. Не случайно Леонардо да Винчи называл себя «человеком без словесности». Такая позиция слишком демонстративна, но и в более нейтральных случаях уровень профессионального самосознания был достаточно высок для того, чтобы относиться к образованным кругам как к равным. Можно предположить, что именно потому, что и в том, и в другом случае формировалась профессиональная среда, профессионалы обоих направлений как бы отталкивались друг от друга. Научная элита и элита художественная должны были самоопределиться, самоидентифицироваться. И здесь разделение «гуманистически мыслящих художников» и «художественно мыслящих гуманистов» (Э. Панофский) было совершенно необходимым первым шагом для подобной самоидентификации. Сначала проходил этап цеховой замкнутости, потом шло сближение, но такое, когда профессиональная принадлежность оценивалась и осознавалась как принадлежность к особому рода интеллектуальной элите.

Брунеллески предпочитал обсуждать профессиональные проблемы, «трудности своего ремесла» (*le difficoltà del mestiero*) не с кем-либо из высокообразованных и рафинированных гуманистов, но с человеком, который разбирался в тонкостях ремесла, понимал в профессии, с

²⁴⁸ Жизнеописание Дезидерио, скульптора из Сеттиньяно // *Vasari G. Le Opere...* Vol. 3. P. 109; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 521.

²⁴⁹ *Баткин Л.М. Итальянское Возрождение...* С. 72.

Донателло²⁵⁰. И это было существенным отличием от гуманистического принципа, где одним из основных условий было «общение с образованными людьми» (*litteratorum consuetudo*). Ведь в традиционном для гуманистов представлении «образованные» и «литературно образованные» отождествлялись. Две сферы существовали параллельно. И если одна сохраняла особый пиетет перед отвлеченным образованием в духе греческой *phaideia*, то люди искусства не считали образованных, *litterati*, авторитетом для себя. Гораздо важнее было для них общение с «понимающими», знающими толк в их ремесле. И всюду, где речь заходила о чем-то большем, чем составление гуманистических программ для живописных композиций, литературно образованные люди не были относимы к секте «неприкасаемых», а их авторитет не мог затронуть споров о профессиональных трудностях. И Брунеллески среди всех других «замысловатых и трудных вещей (*cose ingegnose e difficili*)», над которыми он размышлял, «трудности» своего ремесла, своего *mestiero* ценил больше всего, равно как и возможность обсуждать их с профессионалом. Вообще, надо заметить, что профессиональная общность сохраняет все свое традиционное значение в этот период, хотя цеховое братство осознается теперь на качественно новом уровне. И то, что для Лоренцо Валлы означало «*litteratorum consuetudo*», для людей искусства, осознавших себя впервые творческой элитой, значило общение с настоящими мастерами своего дела, такое общение не могла заменить никакая иная культурная среда, сколь бы рафинированной и высокоинтеллектуальной она ни была. Только поздняя маньеристическая традиция на новом уровне возвратится к раннему гуманизму с его приоритетом абстрактной «образованности». В «Диалоге о живописи» Лодовико Дольче необходимость литературного образования для художника обосновывается необходимостью хорошо владеть фабулой и «замыслом». Практически здесь повторяется мысль Альберти, равно как и

²⁵⁰ Жизнеописание Филиппо Брунеллеско, флорентийского скульптора и архитектора // *Vasari G. Le opere... Vol. 2. P. 333. Вазари Д. Жизнеописания... Т. 2. С. 187–188.*

его рекомендация художнику общаться с поэтами и учеными²⁵¹. Для Вазари, напротив, слова о том, что гуманитарные науки (*le lettere*) служат «величайшим подспорьем» художникам, которые без них не могут обладать совершенным суждением и много теряют без дружеского общения с литераторами, остаются вполне риторической фразой, поскольку главный смысловой акцент смещен на утверждение, что теория без практики приносит лишь незначительную пользу. Главный же итог – утверждение о том, что нельзя полагаться «на милость чужой теории». Да и сам Альберти в его трактовке более известен своими писаниями, чем творениями своих рук, утверждение достаточно далекое от комплимента²⁵².

Phaideia античного мира всегда «чистая» образованность, которая минимально соотнесена с ремеслом. Теперь профессиональные знания оказываются выше просто хорошего образования. Умственные способности (*ingegno*) означали теперь и «изобретательность», тесно связанную с умением.

«Мы часто видим, что среди тех, кто занимается словесностью, а также ремеслом, требующим изобретательности (*nell'arti ingegnose manuali*), люди мрачные более прилежны и с большим терпением переносят тягости трудов, а потому редко бывает, чтобы люди такого склада не достигали превосходства в такого рода занятиях»²⁵³.

Как уже говорилось, в течение XVI столетия кватрочентистское представление о том, что художнику необходимо общаться с гуманитарной элитой общества – поэтами, риториками, учеными людьми, которые могут ему подсказать сюжеты для исторической картины²⁵⁴, постепенно заменялось идеей о сугубо профессиональной общности художников, впервые

²⁵¹ *Dolce L.* Dialogo della Pittura // Trattati d'arte del Cinquecento... Vol. 1. P. 170.

²⁵² Жизнеописание Донато, флорентинского скульптора // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P. 535–536; *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 251–252.

²⁵³ Там же.

²⁵⁴ *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве... Т. II. С. 55.

осознавших себя новой элитой. Теперь им не надо было утверждать свой статус за счет попыток приобщиться к представителям традиционной духовной элиты. Художники, становясь относительно независимыми от цеха, осознают себя все же представителями особой профессии, которая и дает им право входить в высший слой общества. Высший, разумеется, в интеллектуальном, а не социально-сословном смысле. Что же касается гуманистов, формирующейся гуманитарной интеллигенции, то теперь отношение к ней художников больше не напоминает попытку представителей ремесленного цеха доказать свое право входить в ее круг. Леонардо на рубеже XV и XVI столетия ярко выступает в защиту права живописи называться наукой, споря и с поэзией и с царством «обманчивых мысленных наук», то есть философией и теологией. Отвлеченная образованность в глазах теоретиков XVI века не выдерживает сравнения с профессиональным мастером художника, и уже Вазари посвящает множество рассуждений защите изобразительного искусства как самостоятельной сферы интеллектуальной активности, если использовать современное выражение. Ситуация меняется кардинальным образом, главный же принцип изменения заключается в том, что художники как бы заменяют прежнюю цеховую замкнутость не попыткой пробиться в круги интеллектуалов, а стремлением собственное профессиональное сообщество поднять до уровня подлинной элиты общества.

Оценки гуманистической элиты находятся целиком в пределах сюжетной основы произведения. Их сфера – это область сложных литературно-мифологических программ, но они в гораздо меньшей степени интересуются качеством живописи или уровнем скульптурного мастерства. Не способны видеть произведение и люди с «простоватым» восприятием, которых восхищает лишь гладкая отделка и часто позолота, которая, по мнению профессионалов, только убивает художественную выразительность произведения. Но в случае с «писательским» пренебрежением к ремесленной стороне искусства мы имеем дело с вторичной слепотой, которая связана,

кстати, с тем феноменом, который позже Вико назовет вторичным варварством, «варварством рефлексии». Общая черта здесь – равнодушие к качеству исполнения, к его высокому профессиональному уровню, более всего восхищающему самого Вазари. Не случайно он лишь бегло описывает сюжет, что особенно контрастно выглядит по сравнению с «Картинами» Филостратов. Объект для него становится значимым настолько, что все подчинено его описанию. Мысль никогда не отвлекается от поверхности изображения, как это было у эллинистических авторов, чье внимание целиком поглощено литературной стороной изображенного и вовсе не замечает качества исполнения. Картины остаются лишь поводом, не становясь предметом. И отношение к ним сознательно противопоставляется в античности суждениям профессионалов, «ремесленников».

Теперь ситуация кардинально изменилась, а право на высший уровень оценки произведений оспаривают художники в полемике с теми, кого они считают «дилетантами». Кастильоне писал, что придворный, обучаясь словесности, учится понимать литературу. То есть знание литературы необходимо было не просто для умения поддержать светскую беседу или блеснуть эрудицией, вставить остроумное замечание или угодить интересной беседой окружающим, но как самоцель. Это очень важное замечание, поскольку через приобретенное таким образом уважение к литературе обретало свое право уважение к профессии в широком смысле слова. В данном случае литература была общим выражением профессионализма как такового. И показательно, что придворный не просто обучается изящному вкусу, умению ценить произведение и высказывать о нем свои мнения, но именно мастерству его создания. В этом представлении о приоритете профессиональных критериев оценки заключен весь Ренессанс. Все же Вазари суждения дилетантов, людей, далеких от практики отвергает. Только художник может понять совершенство исполнения и по достоинству оценить работу своих товарищей по цеху, несведущий человек никогда не увидит того, что способен увидеть мастер, и никогда не оценит до конца

виртуозность личного стиля исполнения, того, что обозначалось емким понятием «*maniera*», он не сможет подобно Донателло поразиться «изобретательным и искусным приемам» (*l'ingegnosa ed artificiosa maniera*), которые использовал Брунеллески для передачи фигуры Христа²⁵⁵, или восхититься колористическими качествами картины. Талантливый человек способен оценить чужие произведения по достоинству. В известной степени только талант и способен их ценить. И здесь ренессансная художественная теория впервые столь определенно выражает мысль, позже обоснованную у Дюбо: восхищение чужими достижениями и сама способность такого восхищения есть неотъемлемая черта истинно одаренного человека. Профессиональная оценка приобретает здесь особый смысл, поскольку противопоставляется дилетантской критике. Для Вазари «референтная группа» – это всегда либо «понимающие», либо профессионалы. При этом явно, что знатоками он считает тех, чьи оценки приближаются к уровню суждения о произведении и способности его по-настоящему увидеть, отличающих настоящих профессионалов. Тезис Альберти «будем говорить как художники» приобретает здесь принципиальный смысл, поскольку лишь художники имеют право судить, а обычный зритель должен прислушиваться к их суждениям и стараться оценивать работы исходя из того, что мастера в них ценят. Когда ренессансный автор перечисляет высокие качества произведений, он самым внимательным образом останавливается на их техническом уровне, на том, что в первую очередь привлекает профессионалов, постоянно повторяя, что произведение «ценится среди всех

²⁵⁵ Жизнеописание Филиппо Брунеллеско, флорентинского скульптора и архитектора // *Vasari G. Le opere...* Vol. 2. P. 334; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 188.

художников»²⁵⁶ или получило одобрение «художников и людей, понимающих в искусстве»²⁵⁷.

Выражение Альберти «будем говорить как художники» стало не только принципом его собственной теории искусства, но и наиболее важным основанием всей ренессансной эстетики. Профессиональные критерии оценки произведений становились новым знаточеством, а знаточество лежало в фундаменте рождающейся европейской науки об искусстве. Искусствознание в той мере, в которой само его возникновение можно связать с появлением первой серьезной исследовательской работы – «Жизнеописаний» Вазари – было ориентировано на знание всей конкретики искусства, всех тонкостей профессиональной кухни. Умение видеть здесь стало главным. Что касается необычайно изысканных и утонченных аллегорических истолкований, этих развернутых дешифровок смысла, то к ним формирующаяся наука об искусстве относилась отстраненно. В Античности литературные занятия ценились выше, чем занятия изобразительным искусством. Слова Филострата о том, что ум и лепит и рисует лучше, чем ремесло, вполне могут быть эпиграфом ко всей античной теории творческого воображения. Согласно этой традиции замысел может быть любым и степень свободы у него возможна любая. Предел кладется чисто ремесленными навыками художника или возможностями материала. Средневековье в трактовке этой проблемы продолжает позднеэллинистическую линию. Ремесло для него лишь «отяжеляет» полет фантазии, а потому литературные описания гораздо более свободны, чем изображения. Симеон Метафраст писал: «Сколь ни мудра рука живописца в искусстве подражать жизни и сколь ни изощрена воспроизводить образы предметов, слово сравнительно с изображением много искуснее показывает

²⁵⁶ Жизнеописание Мино да Фьезоле, скульптора // *Vasari G. Le opere...* Vol. 2. P. 124; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 534.

²⁵⁷ Жизнеописание Филиппо Брунеллеско, флорентинского скульптора и архитектора // *Vasari G. Le opere...* Vol. 2. P.332; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 187.

то, что ему угодно, и делает это наглядным, в более сильной степени побуждая к подражанию»²⁵⁸. В исследованиях часто приводятся слова Ченнини о художнике, который, подобно поэту, может сочинить и воплотить все что угодно, самые фантастические и прежде невиданные образы²⁵⁹. Л. Вентури обращает внимание на слова тречентистского мастера о фантазии, которая возвышает искусство живописца над простым ремеслом²⁶⁰, но здесь все же еще средневековое отношение к свободе воображения, а вовсе не предвестие новой теории творчества, которая никогда не понималась как «свобода от». Для Вазари мимесис-ремесло и мимесис-фантазия настолько слиты, что для него любой замысел, всякое *concetto* – это образ готового произведения, которое подлинный художник никогда не может себе представить иначе, чем в своем материале. Профессионально воспитанное умение руки становится профессионально тренированной способностью ума, фантазия и ремесло взаимозависимы. С этого момента в европейской традиции начинается новый этап. На смену риторическим упражнениям образованных аристократов пришли профессионалы, и их умение, их мимесис-ремесло стали главным в работе их воображения. Вовсе не абстрактная свобода полета фантазии, но вполне конкретная цель и точность в ее осуществлении становились главным достоинством художественного мышления.

Надо сказать, что внимание к технической стороне вообще не долго занимало теорию искусства. Она очень быстро аристократизировалась и вернулась фактически к тому же пункту, с которого начинала, то есть к позднеантичному противопоставлению мимесиса-ремесла и мимесиса-фантазии. Важна и подчеркнутая Дворжаком связь *invenzione* с отказом от естественных сюжетов, почерпнутых из природы, и особым вниманием к

²⁵⁸ Бычков В.В. Русская средневековая эстетика... С. 57.

²⁵⁹ *Cennini Cennino. Il Libro dell'arte. Capitolo 1.* В русском переводе книги (Ченнини Ч. Книга об Искусстве, или Трактат о живописи. М., 1933) этот фрагмент отсутствует.

²⁶⁰ *Venturi L. Storia della critica d'arte...* P. 90–91.

рафинированным, а часто и просто искусственно усложненным поэтическим образам. Интересно проследить эту вторичную условность маньеризма. Неслучайно ведь это обращение к поэзии, заимствование выразительных средств чужого искусства. Здесь искусство поднимается на своеобразный подиум, сооруженный всей предшествующей литературной традицией. Литературная, поэтическая условность поддерживала условность живописную. Два вида искусства сообща создавали двойную условность. Так бывало не раз. Достаточно вспомнить театрализацию в эпоху рококо или драматические мизансцены постановочных композиций Хогарта. Для эллинизма исполнение еще несущественно, для барокко оно уже несущественно. Но главное было сделано – искусство как произведение, как воплощение мастерства его создателя, как высшее достижение ремесла стало частью культуры. Отказаться от этого было уже нельзя. Даже когда публика переставала ценить качество исполнения, интересуясь лишь свежестью сюжета, лишь «инвенцией», выдумкой, умение сделать произведение как качественную вещь, равно как и гордость своим высоким ремеслом оставались завоеванием культуры. Публика могла их не ценить, тогда ей предлагались гигантские композиции, созданные, например, в мастерской Рубенса, где «замыслы» маэстро воплощались многочисленными учениками. Но сам художник ценил исполнение в большей степени, чем инвенцию, и при первой возможности начинал творить шедевры своего ремесла, поздние работы «для себя», поражающие своим колоризмом, драгоценностью мастерства зрителя современного, уже не столь внимательного к замыслу в его чистом, не зависимом от уровня претворения в реальном качестве. Это современное отношение к технике и мастерству временами утрачивалось, до него не доходят в своих эстетических требованиях довольно значительные группы широкой публики, но раз возникнув, оно начинает определять специфику всего художественного процесса, хотя иногда определяет в потенции, становящейся реальностью лишь при определенных условиях, как

в случае с поздними шедеврами Рубенса²⁶¹. Оценки гуманистической элиты находятся целиком в пределах сюжетной основы произведения. Их сфера – это область сложных литературно-мифологическим программ, но они в гораздо меньшей степени интересуются качеством живописи или уровнем скульптурного мастерства. Медленный путь сближения профессиональной и зрительской оценки произведения прослеживается по контрактам, по пунктам подробно оговоренных сумм выплат, но мы можем увидеть его и в литературных документах эпохи, которая сделала умение видеть взглядом художника основой восприятия. Уже не абстрактное чувство красоты сияния солнца, блеска звезд и драгоценных камней, но поражающее до сих пор эстетическое чувство, воспитанное высоким уровнем живописи эпохи звучит в описании неба в письме Аретино, которое он писал Тициану. И показательно, что сам автор вполне отдает себе отчет в новизне такого восприятия природы, сознательно сравнивает свое видение с пейзажами своего великого современника. «С того дня, как господь сотворил это небо, оно никогда не было расцвечено такой дивной картиной света и тени. Воздух был такой, каким его хотели бы изобразить те, кто вам завидует и не может быть вами. Прежде всего, дома, каменные дома, кажутся сделанными из какого-то материала, преображенного волшебством. Потом свет – здесь чистый и живой, там рассеянный и потускневший <...> Вся правая сторона теряется из виду и тонет в серо-коричневой мгле. Я дивился различным оттенкам, которые облака являли взору, когда самые близкие так и горели и искрились пламенем солнечного диска, а более отдаленные румянилось багрянцем более мягким. Чудесные мазки, которые окрашивали с одной стороны воздух и заставляли его удаляться от дворцов, как это делает Тициан в своих пейзажах!»²⁶²

²⁶¹ На это обращает внимание В.Н. Лазарев в очерке о творчестве П.П. Рубенса в книге «Старые европейские мастера».

²⁶² История эстетики... Т. 1. С. 566–567.

Не просто свет, но игра светотени в воздухе, пространство, открывшееся человеческому взгляду, свет, который предстает потускневшим или рассеянным, живым и подвижным – ставшим светотеневой средой. Как в живописи середины XVI века освещение становится атмосферным, теряя последние следы абстрактности, так и в восприятии человека этой эпохи законы освещения распространяются на всю глубину пространства, а колорит сплавляется с игрой света. Живописность такого видения поразительна даже для более позднего времени. Живописность восприятия природы важна не сама по себе, но как ясный показатель изменения культурной парадигмы. Как и для Леонардо живопись была для Микеланджело свободным занятием, она создается с помощью ума, а не руки («*si dipinge col cervello e non colla mano*»). Вплоть до Джошуа Рейнольдса академическая теория упорно противопоставляет работу руки и интеллектуальную деятельность художника. Для Рейнольдса изобразительное искусство отличалось от декоративно-прикладного, поскольку было проявлением свободного, интеллектуального творчества, а не просто декорирования (он использует именно это слово). Микеланджело известен своим неукротимым стремлением сделать все самому, он не гнушался никакой, самой тяжелой работой и стремился все довести до полного совершенства, но все же противопоставлял интеллектуальное содержание искусства («дело ума») и его ремесленную основу. Уже во времена Рубенса можно было передоверить непосредственное исполнение («искусство руки») своим помощникам, оставив себе только «искусство ума», то есть общий замысел и работу над композицией. И это повторилось в академической практике английского Просвещения, когда часть работы перепоручалась специалистам по драпировкам — многочисленным помощникам.

Надо сказать, что внимание к технической стороне вообще не долго занимало теорию искусства. Она очень быстро аристократизировалась и вернулась фактически к тому же пункту, с которого начинала, то есть к

позднеантичному противопоставлению мимесиса-ремесла и мимесиса-фантазии. Важна и подчеркнутая Дворжаком связь *invenzione* с отказом от естественных сюжетов, почерпнутых из природы, и особым вниманием к рафинированным, а часто и просто искусственно усложненным поэтическим образам. Интересно проследить эту вторичную условность маньеризма. Не случайно ведь это обращение к поэзии, заимствование выразительных средств чужого искусства. Здесь искусство поднимается на своеобразный подиум, сооруженный всей предшествующей литературной традицией. Литературная, поэтическая условность поддерживала условность живописную. Два вида искусства сообща создавали двойную условность. Так бывало не раз. Достаточно вспомнить театрализацию в эпоху рококо или драматические мизансцены постановочных композиций Хогарта. Для эллинизма исполнение еще несущественно, для барокко оно уже несущественно. Но главное было сделано – искусство как произведение, как воплощение мастерства его создателя, как высшее достижение ремесла стало частью культуры. Отказаться от этого было уже нельзя. Даже когда публика переставала ценить качество исполнения, интересуясь лишь свежестью сюжета, лишь “инвенцией”, выдумкой, умение сделать произведение как качественную вещь, равно как и гордость своим высоким ремеслом оставались завоеванием культуры. Публика могла их не ценить, тогда ей предлагались гигантские композиции, созданные, например, в мастерской Рубенса, где “замыслы” маэстро воплощались многочисленными учениками.

Историческим своеобразием ранней академической теории художественного творчества и формирующейся теории изобразительного искусства было то, что она рождалась в рамках традиционного для Античности и средневековья сопоставления и противопоставления «свободных» и «механических» искусств.

Принципиально важно, что современное представление о творчестве возникает в момент формирования профессионально понимаемой и именно

так разрабатываемой раннеакадемической теории «искусств рисунка», но не более отвлеченной раннеэстетической теории «изящных искусств». Именно к этому представлению близка ранняя русская академическая теория. Хронологически совпадая с возникновением теории изящных искусств, она ближе теории искусств рисунка, о которой писал Вазари. Недаром так много текстуальных совпадений у Вазари и Чекалевского. Это не значит, что Чекалевский использовал переводы Вазари, но говорит о стадильной близости обоих авторов. Они оба основное внимание сосредоточили на теории изобразительного искусства. В России в этот период именно скульптура, живопись, графика и архитектура становились видами так называемых «свободных искусств», «знатнейших художеств», в известной степени только теперь создавалась их особая теория. Многие слова и выражения заимствовались из чужих языков, многое формулировалось вновь и осуществлялось на практике академической школы.

Лишь с того момента, когда изобразительное искусство стало готово бороться за включение его в число «свободных искусств» (*artes liberales*), а «*arti meccanice*» в итальянском языке получили современное значение «кустарные промыслы», «ремесла», формируются и новые критерии оценки изобразительного искусства, и новое отношение к художнику. Вазари пишет о тех, кто «с почетом для себя владеет либо словесностью, либо музыкой, либо живописью, либо другими свободными искусствами» (*liberali [arti]*) и теми механическими искусствами (*meccaniche arti*), которые не только не предосудительны, но приносят другим людям и пользу, и помощь»²⁶³. В духе Позднего Возрождения «свободные» и «механические» искусства не только не противопоставляются, но и сближены как достойные занятия. Слово «достойный» Вазари повторяет несколько раз. Понятно, что в этом контексте «механические» искусства означают уже ремесла, которые сопоставляются по своему достоинству с искусствами «свободными», к которым отнесена и живопись. Ремесла приносят людям помощь, и это придает им собственное

²⁶³ Вазари Д. Жизнеописания... Т. 1. С. 579.

«достоинство». Благородство же живописи не обсуждается, она и так отнесена к «свободным искусствам». Но перед тем как живопись, музыка и словесность могли быть рассмотрены в одном ряду, должно было пройти много времени и измениться общественный статус художника. Изначально российская Академия художеств включала изучение искусств и ремесел, более того в русской традиции общее образование и образование художественное в XVIII веке вообще не были разделены. Историческое своеобразие ранней русской академической теории творчества прямо было связано с тем, что в ней никогда не было противопоставления «свободных» и «механических» искусств. Изобразительное искусство изначально трактовалось как свободное искусство, то есть как занятие, достойное благородного человека. Формируется идея о том, что высокий профессионализм поднимает человека над его происхождением. Самоосуществление человека и развертывание тех способностей, которые в нем заложены, ставят его над всеми остальными и поднимают выше всяких социальных стратификации. Высокое совершенство личности и ее выдающееся владение какой-либо профессией одно способно поднять человека на несколько социальных ступенек. Так было в реальности. И мы знаем, что ученики Академии художеств, происходившие из крепостных, иногда имели право стать свободными людьми. Такая возможность, достигнутая талантом человека, подогревала веру в его силы и в социальную значимость таланта.

Первым историком Академии св. Луки был племянник Цуккарро Романо Альберти, написавший книгу «Происхождение и успех Академии рисунка в Риме» в 1607 году²⁶⁴. На примере этой организации видно, что искусство, не переставая быть «священным занятием», обретает статус светской творческой деятельности, оно сохраняет своеобразное воспоминание о благочестивом труде, о работе во славу Господа. Представление о

²⁶⁴ *Alberti R. Origine e progresso dell' Accademia del Disegno di Roma. Rome, 1607; ed. Heikamp D. Firenze, 1961.*

творчестве как личной доблести предполагает тесную связь представлений о виртуозности и о «вирту», доблести в ее гуманистическом понимании, которая проявляется не только в работе, но распространяется и на представление о нравственной жизни самого творца. Переставая рассматриваться только как нормы религиозной этики, эти нормы творческого поведения приобретают статус общечеловеческого императива, перерастая в критику тщеславия и упоения внешними атрибутами известности.

Коль скоро художники начинают осознавать себя представителями особой, в значительной мере элитарной, профессии, начинается процесс формирования и особых профессиональных критериев оценки произведений искусства. Этот процесс идет параллельно с развитием нового миметизма в искусстве, он обусловлен и новым отношением к техническому совершенству исполнения. Место интерпретации занимает развитая система формальной оценки, в основе которой лежит новая культура визуального восприятия. Повышенное внимание к технике исполнения, умение видеть, какие «трудности» преодолел в своем произведении мастер, стали специфическими особенностями профессиональной теории искусства и зарождающейся художественной критики. Художники отстаивают право на профессиональную оценку своих работ, впервые отдав предпочтение качеству изображения перед его сюжетной основой.

Ранняя академическая традиция впервые последовательно провела мысль об особенностях художественного мышления в материале, а замысел для нее существует в конкретной художественной форме и слит со специфическими средствами своего воплощения. До того момента, когда европейская теория искусства снова вернулась к противопоставлению замысла, инвенции ремесленному уровню работ, в эстетической традиции впервые получили развитие профессиональные критерии оценки произведений. В дополнение к ранним идеям об обязательном общении

художника с образованными литераторами и учеными, способными подсказать ему сюжеты будущих произведений, выкристаллизовалась мысль о самоценности сугубо профессиональных суждений об искусстве. Художники, осознавшие себя новой элитой, спорят о праве на истинное суждение о произведении искусства, подразумевающее не только умение разобраться в сложной литературно-аллегорической стороне искусства, но и знание законов ремесла, умение со знанием дела судить о предмете.

Внимание к выразительным средствам изобразительного искусства наиболее ярко проявилось в эпоху Возрождения, оно подразумевало оценку «подражания», в которую включалось внимание к специфике материала, в котором оно создано. Академическая теория творчества большое место уделяет профессиональному совершенству, мастерству и виртуозности исполнения. При этом понятие «виртуозность» сохраняет все оттенки представления о более глубоком понятии — *virtù*, доблести в ее гуманистическом понимании. Техническое мастерство становится условием высокого профессионализма, которое, в свою очередь, является синонимом личной доблести, реализуемой через предельное совершенство в выполнении дела, которому служит человек. Отсюда особое значение рассуждений академической теории о профессиональном мастерстве. «Виртуозное собеседование» («*conversazione virtuosa*»), согласно Цуккарро, это «мать изучения и подлинная основа науки» («*Madre degli studi e fonte vera di ogni scienza*»).

Свободное искусство

«Свободное» и «механическое» искусства спорили и в пределах изобразительных искусств. Первоначальное в Академию св. Луки входил широкий круг профессионалов, включая многих представителей прикладного искусства, что сближает ее с гильдией. Но в течение первой половины XVII столетия начался процесс отказа от приема в академики прикладников, были исключены художники-вышивальщики, мастера орнаментального гипса и

мастера, работающие со стукко. Исключению подверглись и живописцы, работавшие в малых жанрах. Больше не принимались в члены Академии св. Луки торговцы произведениями искусства, которые были также реставраторами. Это вызвало шквал возмущений, дальнейшая история Академии тесно связана с полемикой о так называемой «большой манере». Традиционная система обучения заключалась в том, что мальчик поступал в мастерскую к профессиональному художнику и несколько лет учился техническим операциям, в том числе приготовлению красок и подготовки грунтов, одновременно он исполнял роль слуги. Новая академическая теория не случайно стала на место практики, как пишет Леонардо. Без математики, без теории пропорций и светотени было невозможно представить себе художника нового направления. Наука живописи, «*scienza della pittura*», стала важнейшей составляющей частью раннего академизма. Академическая школа самым тесным образом связана с формированием реалистического искусства, ее «то, ради чего» это идеальный реализм в мастеров Высокого Возрождения, в духе Рафаэля, Леонардо, Микеланджело. Первые академии это осознавали и первая последовательная академическая теория в «Жизнеописаниях» Вазари была одновременно и идеей о постепенном росте совершенства искусства, достигшем своего апогея в «божественном Микеланджело». Фигура художника вырастает до гигантских размеров, а от искусства ничего не остается кроме экстравагантных выходов. Странная мания величия заставляет художника считать все, что он делает, актом творчества, да и не только считать, но и теоретически обосновывать, что творческий акт вовсе не должен состоять в создании какого-либо произведения, но любое, самое незначительное проявление жизнедеятельности при желании можно провозгласить творческим актом. Достаточно назвать себя художником и автоматически самое обыденное твое действие можно будет зачислить по ведомству искусства, как проявление «творческой» природы, а потому по сути своей «творческий акт». Художники направо и налево дают интервью, их подробные повествования о своей

персоне появляются на страницах специальной прессы, часто именно их собственная, весьма завышенная, самооценка становится основой для последующей интерпретации их работ специалистами, именуемыми искусствоведами. Да и сами эти специалисты создают вспомогательные теории, позволяющие утвердить то, что они называют «лайф-артом» или «жизненной ролью художника», на прочных основаниях. Что же упрекать самих художников, когда они стремятся перенести акцент с создания произведений на «артистическую жизнь»? Все основное уже сделали за них критики и теоретики, а «творческим личностям» остается лишь продолжать популяризировать свои не слишком оригинальные мысли по этому поводу, а в свободное время продолжать наслаждаться «богемным» стилем жизни.

Все в большей степени центр художественной жизни перемещается на ее внешние формы, а художники в многочисленных публикациях предстают людьми интересными и значительными, только почему-то оказывается, что интересно и значительно в них все, кроме непосредственных результатов творчества. Если Гете в свое время говорил, что суета деловой и повседневной жизни больше всего мешает ему творить, то современные знаменитости, наоборот, прекрасно осознают необходимость этой суетной рекламы их творчеству, которую может дать участие в «деловой» жизни, стремятся к полному погружению в мир шумных вернисажей, на которые собирается «весь свет» как на очередное событие, своеобразный хэппенинг, позволяющий «людей посмотреть и себя показать». Выставки былого «неофициального» искусства стали одним из атрибутов модной жизни, участие в котором носит, как уже говорилось, престижный характер.

Вряд ли можно сегодня безоговорочно принять тезис о большей объективности в оценке произведений искусства, создаваемой «безличной» силой денег. Да, художник больше не зависит от конкретного покровителя или академического совета, своего рода коллективного покровителя, но зато он становится объектом вложения средств для торговца, переставая быть

субъектом художественного процесса, пусть субъектом и зависимым. К его произведению относятся как к объекту, которому необходимо придать соответствующий статус «шедевра», создать рекламу. Это произведение перестает оцениваться по критериям (в академической системе равным для всех) профессионализма. Его личный профессиональный уровень и его собственная деятельность никого не интересуют. Почти ничего уже не зависит в новой системе от художника и уровня полученного им образования. Здесь действительно «хорошей картиной является та, которая хорошо продается». Шедевр получает свой статус только в реторте товарно-денежных отношений. Чисто эстетическая оценка вообще перестает играть сколько-нибудь значительную роль для предпринимателя, а те методы, с помощью которых он может формировать необходимую ему оценку в зрительской среде, достаточно хорошо отработаны. Возможность спекуляции на «внезапно» вспыхивающей моде на то или иное новейшее течение в искусстве обеспечивают в эту сферу мощный приток финансов, которые, в свою очередь, получают возможность формировать сами вспышки моды.

Для ренессансной Флоренции это было не так. Вазари бросает странную, но очень характерную фразу о причинах расцвета искусства во Флоренции, одна из которых заключается в скепсисе жителей, всегда настроенных критически и свободно. Для них не важны авторитеты, уже завоеванные. Их благосклонность к художнику необходимо каждый раз завоевывать заново новыми произведениями. И они обращают внимание именно на произведение, на качество работы, а не на имя ее создателя. «... Там многие порицают многое, ибо самый дух Флоренции таков, что в нем таланты рождаются свободными по своей природе и никто, как правило, не удовлетворяется посредственными творениями, но всегда ценит их ради добра и красоты больше, чем ради их творца»²⁶⁵. То, что сегодня называем «безумием известности», начинало себя проявлять уже и во времена Вазари. Оценка произведений «не ради их создателя» означала прежде всего оценку

²⁶⁵ Vasari G. Le opere... V. II. P. ; Вазари Д. Жизнеописания ... Т. II . С.778)

их, которая не зависела от известности художника. Он должен был каждый раз заново доказывать свое право на известность. Он должен был создавать шедевр. Пусть во времена Вазари это слово не проникло в итальянский язык, но все его «Жизнеописания» являются последовательным описанием шедевров нового искусства со своей стройной системой оценок и критериев. Не случайно создатель первой «Академии рисунка» оставляет нам не просто повествование о личностях, но описание и оценку их произведений.

Такое описание сегодня не найдешь у авторов, занятых актуальным искусством. Их интерес прикован к фигуре художника, к тому, что он хотел сказать, а не к тому, что объективно сказалось в его работах. По мере того, что Гарольд Розенберг называет «сокращением» искусства», на первое место выходит действие, своего рода голый «артистизм»: «В какой-то момент американские художники один за другим стали воспринимать полотно как арену, на которой надлежало действовать, а не как пространство, предназначенное для воспроизведения, анализа или «выражения» объекта, подлинного или мнимого. То, что осуществлялось на холсте, было не картиной, а событием.

Теперь, обращаясь к мольберту, художник располагал не образом в сознании, а материалом в руках, и он направлялся к этому другому. Находящемуся перед ним куску материала, чтобы что-то сделать с ним. Образ (image) должен был стать результатом такого столкновения»²⁶⁶. По сути дела, эта демонстрация акции, действия с грубыми материалами воплощения того, что Гегель определил как утрату воображения. Сущность вещи отождествляется с самой вещью. Грубо материальные средства, холст, превратившийся из экрана, на который проецируется образ, в кусок материи. Полная утрата метафоризма, преобразования материала в изображение. И этот акционизм, в котором тоже уже не осталось воображения, есть обратная

²⁶⁶ Rosenberg H. The American Action Painters. - in: Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics. Ed. By H. B. Chipp. Berkley and Los Angeles, 1969, p. 569 цит. по: Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм... С.38.

сторона грубой вещественности. Здесь почти как в физиологическом идеализме, где мысль кажется продуктом физической работы мозга, грубый материал хранит след деятельности художника, однозначно отождествленный с творчеством, с художественным мышлением.

И здесь акционизм сближается с другими теориями непосредственного участия художника в жизни, иногда грубо разрушительными. Творческий процесс вместо идеальных форм (в теоретическом смысле слова) распадается на грубую вещественность, которая в пределе стремится только к демонстрации готового изделия, ready-made, и чистую акцию, голое действие без законченного результата, неодухотворенную материальность и чистую одухотворенность, которая не является продуктивной деятельностью. Материя освобождается от всякой примеси сознательного действия, а действие — от своего материального результата.

Отказавшись от традиционных критериев, отличающих шедевр от поделки, а искусство от не-искусства, искусство становится тем, что Гарольд Розенберг назвал «беспокоящим объектом», видя суть этого «беспокойства» в том, что сегодня «никто не может сказать с уверенностью, что является произведением искусства, а, главное, что им не является»²⁶⁷. Ни зрители, не профессиональные критики не могут, касаясь проблем современной художественной жизни, согласно Розенбергу, сказать с достаточной уверенностью, шедевр перед ними или надувательство. Да и само произведение, пишет критик, может быть «буквально хламом, как в коллажах Швиттерса»²⁶⁸.

В свое время Гете опирался на представление о прогрессе реалистического искусства, преодолевающего в своем развитии местные и исторически сложившиеся, чисто субъективные особенности «манер» на пути к верному отражению реальности. Естественно, что свое время он оценивал как регресс, как возвращение к субъективизму «манеры»,

²⁶⁷ Rosenberg H. The De-definition of Art...P. 12.

²⁶⁸ Rosenberg H. The De-definition of Art...P.12.

подчиняющей своей жесткой стилистической схеме богатство реальных впечатлений. Он сказал как-то в разговоре с Эккерманом, что Рафаэль и художники его времени смогли достичь естественности и свободы, отказавшись от «ограниченности манеры», в то время как нынешние художники не идут дальше по уже однажды найденному пути, но возвращаются к «былой ограниченности»²⁶⁹.

Путь искусства, по Гете, это путь не рабского копирования букваря природы, но и не путь «манеры», когда художник, устав от простого подражания натуре, стремится внести в нее свою «неповторимость», но это путь «к высшему искусству, где индивидуальность исчезает и создается только безусловно правильное»²⁷⁰. Надо заметить, что это довольно точное выражение идеала академической школы, при этом свободное от ограниченности академизма как течения. Это просто выражение этоса академий в той форме, в которой они складывались в ренессансной традиции и без тех неизбежных ограничений, которое накладывало на их развитие дальнейшее движение к стилистике классицизма. Когда Гете говорит о создании «безусловно правильного», он повторяет слова Вазари о *maniera vera*, истинной манере, которая отождествлялась у него с великой «современной манерой», рожденной ренессансным искусством. Но одновременно Гете и предвосхищает Гегеля, поскольку для последнего было столь же очевидно, что подлинная оригинальность, настоящая творческая индивидуальность, проявляются не в «дурном своеобразии», не в чисто субъективном произволе, а лишь в том, что художник следует внутренней логике изображаемого. Как бы отрекаясь от самого себя, художник обретает свою действительную индивидуальность «в предмете, созданном им согласно истине». Отсюда и гегелевский вывод, оказывающийся столь созвучным мыслям Гете: «Не иметь никакой манеры – вот в чем состояла во все времена

²⁶⁹ Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 194.

²⁷⁰ Матюшин А.А. Учение Гете о природе гения // Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1981. С. 224.

единственная великая манера, и лишь в этом смысле мы можем назвать оригинальными Гомера, Софокла, Рафаэля, Шекспира»²⁷¹.

Эпиграфом для этой традиции могли бы служить слова Лессинга о том, что новаторство может быть делом мелкого и великого ума, но великий ум отходит от старых путей не потому, что они стары, а потому, что они недостаточны или ложны. Эстетическая мысль Германии в конце XVIII—начало XIX века усиливает еще более эту диалектику, пытаясь даже в теории сильной творческой индивидуальности (теории гения) отойти от пустого, абстрактного, «зряшного», по известному выражению, отрицания и подойти к такому диалектическому отрицанию, которое носит название «снятия», т. е. сохранения в новых условиях всего объективно ценного, что было у предшественников. Это «снятие» и есть подлинное развитие. Здесь тот пункт, где сходятся взгляды Дидро и Лессинга, Канта и Гегеля, при всех различиях и внутренней полемике между ними.

Гегель посвятил много внимания критике субъективизма романтиков, и эта критика остается глубоко актуальной до сегодняшнего дня. Разграничивая произвол (возможность делать все, что я хочу) и свободу как осознанную необходимость, диктуемую интегральными целями развития человеческого рода («субстанционального целого»), Гегель критикует романтическую позицию за «элитарность». «Перестав рассматривать художественное произведение как продукт общей веем людям деятельности, стали видеть в нем создание своеобразно одаренного ума, который должен предоставить действовать лишь своему особому дарованию как специфической силе природы и отказаться как от следования общезначимым законам, так и от вмешательства сознательного размышления в его инстинктообразное творчество. Более того, считали даже, что он должен остерегаться подобного вмешательства, чтобы не испортить и не исказить свои создания».

²⁷¹ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика... Т. 2.

Нетрудно заметить, что наша «движущаяся эстетика» в своем нынешнем «движении» к чистой субъективности все дальше отходит от аксиом классической эстетической мысли.

Особую роль художнику отводили многие традиционные культуры, особенность этой роли в полной мере осознавалась Средневековьем, но здесь много рудиментов архаической сакральности представления о художнике как о кудеснике. Но как соотносятся эти тенденции с маргинальностью положения художника и обыгрыванием этой маргинальности, вплоть до современного феномена мифологизации так называемых «отреченных художников», о которой писал Андрэ Шастель? В случае с искусством двадцатого века и его постоянным эпатажем, «отреченные художники» как бы принимают на себя роль бунтарей против устоев, за этот бунт и поплатившихся. Таким образом, общество позволяет себе вполне безобидную отдушину. Искусство в этом смысле вполне включилось в систему «общественного договора»: оно берет на себя грех непослушания и стойко выдерживает хулы, тем более стойко (надо заметить), что поддерживается материально. И здесь никто уже не задается никаким вопросом – банки, финансовые группы, отдельные бизнесмены просто поддерживают все «прогрессивное». И поскольку эпатаж входит в условия существования актуального или прогрессивного искусства, то он и поддерживается активней всего. Психологические комплексы современного общества наконец находят себе выход и фигура художника как бунтаря становится глубоко знаковой. Конечно, особое внимание заслуживает исследование восприятия фигуры художника как своеобразного «культурного героя» и как трикстера. Эти мифологические персонажи не напрямую отождествляются с художником, но он явно исполняет ту или иную роль, и определенные ролевые черты закрепляются в фольклорных представлениях и в анекдотах о художниках, которые сами по себе являются

интересным предметом исследований²⁷². Недавно появилась даже большая книга, посвященная культурным предпосылкам и условиям отношения к художнику как к божественному – *Divino*. Строго говоря, секуляризация культуры, делает разговор о «божественности» художественного гения более или менее условным, более или менее риторическим. Но показательно, что этот разговор все же возникает в момент формирования культуры Нового времени и возникает (в отличие от романтизма и, тем более, от авангарда, где демиургия художника приобретает чрезмерные, гипертрофированные формы) еще достаточно сдержанно и по существу. Так, говорят о «божественности» Данте или Микеланджело, но говорят так, что и сегодня мы можем с этими словами согласиться. С другой стороны, ренессансную традицию вовсе не следует отождествлять с безудержным восхвалением собственной личности. Достаточно вспомнить, за что осуждает Вазари книгу Гиберти (хотя здесь речь может идти и о чем-то более похожем на современное представление о научной корректности). Вазари пишет о том, что книга Гиберти сводится к описанию его собственных работ. Он говорит о древних художниках, затем о Чимабуэ и Джотто, но гораздо более сжато, чем они того заслуживают. После же он переходит к своему главному сюжету – описанию собственных работ²⁷³. Даже стремясь к нейтральности рассказа и его внеличности, делая вид, что все говорится от третьего лица, Гиберти не выдерживает и начинает постоянно обращаться от своего имени («Я сделал», «я сказал», «я делал и говорил»), упрекает его автор XVI века. Гиберти пишет о своих предшественниках, на фоне достижений которых читатель мог бы оценить и его собственный вклад, замечает и современный исследователь²⁷⁴. Virtuозность, личное мастерство и личный, свободный труд воспринимался как высшая цель человека.

²⁷² См.: *Kris E., Kurz O.* Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: An Historical Experiment. New Haven, 1970.

²⁷³ Жизнеописание Лоренцо Гиберти, флорентинского скульптора // *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 137.

²⁷⁴ *Barasch M.* Theories of Art. From Plato to Winckelmann. P. 178–179.

М. Бараш отмечает, что было бы чрезмерным упрощением представлять себе по примеру некоторых социологов, что художники XV столетия основным своим побудительным стимулом считали собственный социальный статус, достигнутый к тому моменту учеными. Эта мысль совершенно верна, поскольку борьба за признание искусства наукой была гораздо серьезней по своим причинам и по своим последствиям, нежели просто стремление достичь определенного положения среди людей, занимающихся интеллектуальным трудом, «свободными искусствами» в традиционном понимании этого слова²⁷⁵. Но это явление включает в себе еще один очень важный момент: впервые возникшее представление о единстве любой продуктивной деятельности человека – научной, художественной и ремесленной. Все в них базируется на высоком совершенстве исполнения, на мастерстве, достигшем уровня подлинного артистизма. Здесь надо подчеркнуть еще один аспект ренессансного отношения к творческому труду – самое серьезное внимание к технологической, ремесленной составляющей этого труда. Позже художники будут внимательно копировать светские манеры, учиться искусству фехтования и верховой езды, богато обставлять свои апартаменты, внимательно следовать ученым советам в выборе программ. Строго говоря, все это есть уже и в 16 веке, но эпоха барокко делает интеллектуализм художника условием его социального приятия и высокой оценки его работ среди коллекционеров. Все это в будущем. Вазари же не столь далек от трактата Ченнино Ченнини с его любовным описанием технологии приготовления той или иной краски, детальным предписанием в изображении переливающихся тканей или других искусных приемов, которые ценились в эпоху, когда художники объединялись в боттеги, а искусство умелого композиционного претворения ученого замысла знатоков еще не окончательно вытеснило искусство совершенного владения техникой изображения. Более того, именно в это время появляются первые

²⁷⁵ Там же. Р. 176–178.

коллекционеры рисунков, штудий, эскизов. Мастерство технически совершенной стадии предварительного наброска или штудии оценивается образованной публикой, которая не стесняется заходить в мастерские и прислушиваться к живой, изобилующей профессиональными деталями, речи художников. Тысячи нитей связывают его с ремесленниками средневековья и нити эти драгоценны. Во всяком случае, даже, если бы кому-то пришла в голову идея написать «Черный квадрат», то есть надежда, что квадрат этот не был бы кракелированным. Наиболее близкая роль для оратора и поклонника древней культуры, каким был Альберти, состояла в том, чтобы стать летописцем эпохи и прославить великие деяния современников. Но, согласно мнению гуманиста, в силу разных исторических причин случилось так, что искусство живописи, столь почитаемое в древности, только поднимается из бездны невежества и накапливает необходимый опыт. В этой ситуации совместные усилия как литераторов, так и практиков должны быть слиты воедино. "Признаюсь тебе,- пишет он в посвящении Брунеллески,- если древним, имевшим в изобилии у кого учиться и кому подражать, было не так трудно подняться до познания этих высших истин, которые даются нам ныне с такими усилиями, то имена наши заслуживают тем большего признания, что мы без всяких наставников и всяких образцов создаем искусства и науки, неслыханные и невиданные".(Альберти Л.-Б., с.25) Замечательно, что высший расцвет живописи Альберти сопрягает с запечатлением этого искусства в литературной традиции: "...Если все прочие полезные искусства были предками нашими преданы письменности, то наши латинские писатели не пренебрегли вместе с ними и живописью, ибо у нас в Италии древние тосканцы были опытнейшими мастерами живописи".(Альберти Л.-Б., с.40) Автор трактата отводит себе роль не иначе как того писателя, который продолжает славную линию античной словесности.

Словно в противоречии с установкой на описание, изложенной во введении, с первых же страниц трактата читателя захватывает конструктивный пафос работы. Раскрывая в начале книги законы перспективы, Альберти-архитектор

строит перед нашим взором коробку-сцену картины - помост для будущего представления. "Зрительные лучи", детально объясненные в начале сочинения (наружные, средние и центральный), подобно строительным балкам, служат основой всего каркаса будущей художественной иллюзии. "Наружные лучи", например, "окружая поверхность таким образом, что один касается другого, замыкают собой поверхность, как ивовые прутья клетку, и образуют собой то, что называется зрительной пирамидой", "средние" создают внутреннее пространство, "центральный" определяет угол зрения, являясь стержнем пирамиды.(Альберти Л.-Б., с.29-30) Освещение, о котором не забывает напомнить автор, также выявляет глубину, трехмерность картинного космоса.

Научная подоплека труда живописца (знание художником геометрии, оптики, законов преломления света) в передаче

Альберти - не просто вспомогательное средство, о котором говорят как о само собой разумеющемся, она предельно эстетизируется гуманистом, возводится в ранг настоящего искусства по формированию художественного пространства. Теория перспективы, изложенная в первой книге, устанавливает главную точку отсчета всех последующих действий художника. Принципиальным критерием объективности выступает взгляд зрителя, человека, созерцающего картину извне и погружающегося в мир, построенный по правилам, которые близки его собственному восприятию реальности.

Трудно переоценить значение новой зрительской концепции изобразительного искусства, нашедшей полное обоснование в труде Альберти. Ренессансная перспектива (линейная, как ее называют) лучше, чем какое-либо другое явление духовной культуры того времени, демонстрирует смену мировоззренческих координат, утверждает "объективацию

субъективного"(Э.Панофский) как принцип художественного мышления эпохи Возрождения. Вместе с тем, стоит отметить известный исторический факт: теоретической разработке основ линейной перспективы предшествовал долгий период практических исканий живописцев и скульпторов в этой области. К моменту написания трактата Брунеллески, Донателло, Мазаччо, Уччелло уже с успехом применяли новый способ организации пространства, противопоставив его символическому строю средневекового образа. Альберти возвел в правило то, что уже до него было подсказано художественной интуицией мастеров Треченто и Кватроченто. С 87)

Естественно, что это положение вещей никак не умаляет важность подходов, провозглашенных гуманистом. На наш взгляд, оно даже оправдывает недостатки художественной теории Альберти, которые обнаруживаются при более пристальном ее изучении. Так, например, создателя "De pictura" не раз обвиняли в отрыве от художественной практики, в неучете вариантности пространственных решений в живописи, когда линейная перспектива выступает одним из многих выразительных средств.

В действительности, даже "технические" вопросы, разрабатываемые гуманистом, имели довольно косвенное отношение к практическим проблемам и нуждам развивающегося искусства. Сфера интересов Альберти была связана скорее с областью чистой мысли, абстракции в современном понимании термина. Между прочим, уже сам Альберти указывал на отвлеченность всех предшествующих рассуждений по поводу перспективы. Предваряя дальнейшее изложение материала во второй книге трактата, автор пишет: "Итак, все эти сечения и поверхности были необходимы. Теперь следует написать о том, каким образом живописец может выполнить рукою то, что он охватил умом".(Альберти Л.-Б., с.38) Гуманист настаивает на необходимости понять самые общие основания любого искусства, "охватить умом" то, что затем воплотится в конкретном произведении. Излишняя скованность художника требованиями материала и ремесленного навыка,

долгое время (начиная с античности и вплоть до XVI века) служившая аргументом для уничтожения живописи как "искусства технического", в новой системе подготовки мастера отходит на второй план, понимается как само собой разумеющееся, но не главное. Альберти изменяет сам принцип подготовки живописного произведения: все создаваемое должно исходить из идеального концепта, представления, внутреннего образа будущей картины. И хотя автор не раз заявляет о желании перейти к разговору о вполне конкретных вещах, он все же остается в этой области идеального и предполагаемого.

"Цель живописи - снискать художнику благодарность, расположение и славу в гораздо большей мере, чем богатство. И живописцы этого достигнут, когда картина их будет восхищать взоры и душу всякого, кто на нее смотрит". (Альберти Л.-Б., с.56) Следуя логике Альберти, современному мастеру не стоило бы пренебрегать суждениями сторонних наблюдателей - его зрителей, ведь общественное признание - есть своеобразный индикатор достоинства его искусства. Дабы привести наставляемых к желаемому результату, излагая составные элементы живописного образа, эту же позицию заинтересованного зрителя намеренно занимает и сам создатель трактата "О живописи".

Аргументами от "авторского вкуса" насыщен буквально каждый пассаж второй и третьей книги. Идет ли речь о "согласовании частей" или "композиции", о "движениях" персонажей или "историях", гуманист всегда подчеркнет то, что "прежде всего доставляет нам наслаждение", что "хвалят" или "ожидают" ценители искусства. "...Мы, конечно, ждем от живописи, чтобы она казалась выпуклой и похожей на то, что она изображает о тонкости рисунка, с. 44); "...но я бы хотел, чтобы обилие это было украшено некоторым разнообразием, а также, чтобы оно было украшенным и полным достоинства и стыдливости" (С об изображениях, с. 49); "Что до меня, мне безусловно хотелось бы видеть в волосах все семь упомянутых мною видов

движения: пусть они закручиваются, как бы желая заплестись в узел, и пусть они развеваются по воздуху, подобно пламени, частью же пусть сплетаются друг с другом, как змеи, а частью - вздымаются в ту или иную сторону" (Со движениях в облике, с. 52). Эту же роль образчиков зрительских ожиданий исполняют многочисленные примеры с описанием известных картин и методов работы художников древности, главным образом, античной классики. На них остановимся подробнее.

Описание автором определенных качеств произведений античных живописцев у непосвященного читателя вполне может создать впечатление, будто Альберти своими глазами видел непревзойденные работы Фидия и Апеллеса, Праксителя и Евфранора, других современных им мастеров. Положения второй книги буквально наводят такие риторические отступления. Ведь вряд ли кто-то из читателей Альберти увидит в подлиннике "Жертвоприношение Менелая" кисти Тиманфа, на котором горе царя, приносящего в жертву дочь, передано в высшей степени драматично; так же трудно судить, удался ли опыт Зевксиса, писавшего богиню не с одной, а со многих прекрасных девушек, тем более нам совершенно не дано проверить, истинно ли следующее заключение: "Афинский живописец Никий прекрасно изображал женщин; Гераклида хвалили за изображение кораблей; Серапион не умел изображать людей, а все остальное изображал хорошо; Дионисий не умел изображать ничего, кроме людей; Александр, тот самый, который расписал портик Помпея, лучше всех изображал животных, особенно собак; Аврелий, который всегда был влюблен, изображал только богинь, придавая им черты тех, кого он любил; Фидий больше заботился о том, чтобы показать величие богов, нежели о том, чтобы воспроизводить красоту людей; Евфранор любил изображать достоинство властителей и в этом превзошел всех прочих". (Альберти Л.-Б., с. 61)

Подобного рода отступления, отражают, конечно, не столько зрительский опыт Альберти, сколько эрудицию гуманиста в области античной литературы. Источником занимательных сведений в данном случае послужили сочинения Плиния Старшего, Цицерона, Квинтилиана и других писателей. Удивительно, что эпитеты и описания, почерпнутые Альберти из произведений древней словесности, совершенно гармонично уживаются с его собственными теоретическими представлениями, но словно вытесняют любой намек на то, что может быть увидено в действительности. Только работа Джотто удостоена права представлять необходимое разнообразие страстей в истории: "Хвалят написанный в Риме корабль, в который наш живописец Джотто поместил одиннадцать учеников, охваченных ужасом при виде одного из спутников, идущего по воде, ибо в этой картине он показал, как каждый лицом и жестом по особому обнаруживает признаки душевного волнения, причем так, что у каждого свои собственные, отличные от других движения и положения." (Альберти Л.-Б., с. 50). И то она (история), как видим, передана от третьего лица ("хвалят"), словно автор услышал о ней от стороннего человека.

Вместо этого сами литературные примеры полагаются в качестве художественного императива и безусловно положительного опыта. Нужно заметить, их метаморфозы в трактате - от "любопытных заметок" до правил новой живописи - определены отнюдь не перевесом филологических интересов гуманиста. Альберти, безусловно, радуется за практическое воплощение своих наставлений. У всех описаний имеется вполне определенная цель: из нормативных характеристик, подкрепленных авторитетом древности, складывается целостный образ зрительских ожиданий, на который желательно и даже необходимо ориентироваться новому художнику. То, что отмечалось в картинах зрителями прошлого, успешно дополнено описаниями, исходящими от самого автора; все подведено под один знаменатель общественного успеха.

Живописный образ в теории Альберти становится метафорой художественного образа вообще, за оформление которого ответственна вся эстетическая культура его творца, то есть не только зрительский и профессиональный опыт мастера, но сфера "фантазии"(по классификации Виллани), которая наряду с известными "образцами" вбирает куда более обширный материал. Попытка найти фигуративное воплощение идеала *De pictura* в реальности вряд ли приведет к значительным результатам; обратимся ли к античной классике для раскрытия положений о "пропорции", "композиции" или "обобщенной форме красоты", либо к Средневековью с целью проиллюстрировать его физиогномические рассуждения или попытки истолкования "истории" , наконец, к раннеренессансному искусству с воплощенным им "разнообразием" - идейно-формальный потенциал живописной системы гуманиста так и не будет до конца исчерпан. Причина в том, что изобразительный материал выведен в описаниях Альберти на новый уровень литературной репрезентации.

Перед нами своеобразный абстрактный экфрасис, который мог бы возникнуть, если бы появилась работа, где были бы учтены эстетические требования, зафиксированные за многие годы существования художественной критики. Как нельзя кстати звучит совет живописцу стать "любителем поэтов и ораторов"; у них можно научиться "силе вымысла", а также (добавим) обрести надежный ориентир для творческих дерзаний; "Никогда не берись за карандаш или за кисть, пока ты как следует не обдумал, что тебе предстоит сделать и как это должно быть выполнено, ибо, поистине, проще исправить ошибки в уме, чем соскабливать их с картины".(Альберти Л.-Б., с.61)

Хорошо известно, что сам Альберти в составлении трактата "О живописи", подобно его идеальному художнику, немало почерпнул из тех же ораторов и поэтов. Джон Спенсер, изучив структуру и категории "*De pictura*", нашел

вполне конкретные источники многих эстетических положений гуманиста. С 88) Ими стали античные писатели, теоретики ораторского мастерства.

Оставляя пока в стороне, возможно, правомерный подход к труду гуманиста как риторическому произведению или "орацио", хотелось бы вновь поставить вопрос о литературном "базисе" новой теории Альберти, уточнив таким образом значение риторической системы в связи с гуманистическими взглядами на изобразительное творчество в начале XV века.

Представляется, что применительно к гуманистической теории живописи историко-культурная ситуация оказалась не так проста, как она показана у Спенсера (простое перенесение античных законов и категорий риторики на материал пространственных искусств). Редко, когда возникает целостная система науки (таковой предстает "наука живописания" у Альберти) исключительно путем переноса понятий и категорий из одной дисциплины в другую. Наш взгляд, следует говорить скорее не о заимствовании и переносе того или иного риторического термина для обозначения составляющих искусства живописания, но о некоем общем поле, где действительно пересекались интересы двух отраслей знаний, происходило их взаимообогащение. Таким культурным медиумом на рубеже веков являлись гуманистические штудии.

Средство выражения зрительского опыта - литературное слово - для итальянских гуманистов Раннего Возрождения XV века соединяло в себе одновременно и, живость непосредственного отклика на неповторимое, единичное произведение искусства, и обобщение эстетических впечатлений, выведение их на уровень универсалий (такова природа возрождаемого языка древности - латыни). Простой пример: во вступительной теоретической статье к биографиям художников гуманист Бартоломео Фацио довольно быстро находит термины для того, чтобы показать две стадии творческого воплощения живописного произведения: "нахождение" и "расположение" материала. Схематично, понятия Цицероновской риторики, у Альберти они -

"история" и "композиция"), но так и не решается точно обозначить другое качество совершенного творения.С 89)

Он замечает, что перед живописцем стоит задача не только осмыслить сюжет, но постараться передать изображаемое так, чтобы не исчезли "особые свойства", которые присущи вещам."...Одно дело - изображать гордого, другое - жадного, третье - тщеславного, иное - расточительного и тому подобное. В передаче же этих свойств вещей художнику, как и поэту, необходимо стараться, и, конечно, в этом деле наиболее проявляется талант того и другого. Ведь если кто-то, желающий изобразить жадного, сравнил бы его со львом или орлом, а щедрого с волком или вороном, то, будь это поэт или художник, он, бесспорно покажется безрассудным". С точки зрения Фацио, в живописи актуальнее вопрос как представить то или иное явление(Снежели что представить), какие средства использовать для передачи образов. Именно в работе над художественной формой "проявляется талант" живописца. Поскольку, считает гуманист, живопись, наряду с поэзией, пользовалась большим почетом потому, что в чувственно воспринимаемой форме художник мог выразить духовную сущность явления. Фацио замечает: "... и не случайно среди других исполненных труда искусств живопись требует глубокого знания, стремится, по возможности, чтобы изображался не только внешний вид (С лицо, контуры всего тела), но гораздо более внутренние чувства и движения передавались так, что кажется, будто эта картина оживает и чувствует, как бы движется и действует". Из контекста рассуждений мы догадываемся, что гуманист не решается напрямую обозначить заранее данной категорией

потребность в эмоциональной характеристике живописного образа, степень его воздействия на человека. Наиболее близкий по смыслу термин риторики "произнесение" не устраивает Фацио в силу излишней описательности и литературной специфики самого понятия.

Возвращаясь к Альберти, нужно отметить такую же избирательность в подходе к риторической терминологии. Сочинения Цицерона и Квинтилиана служили для него скорее образцовым методом расположения художественного материала, системой упорядочения отдельных знаний о предмете. С помощью риторики Альберти облегчил долгий творческий процесс, обозначенный В.Набоковым как "полное смещение и разъединение вещей и соединение их в терминах новой гармонии". Создавая художественную теорию, Альберти словно совершает двойной перевод: визуальных наблюдений в слово (экфрасис) и обратно в целостный образ картины, построенный на основании научной абстракции. То, что этот мыслимый образ еще сохраняет свою связь со своим прототипом в реальности (скульптурным, живописным, литературным или имеющим отношение к собственному зрительскому опыту автора), только придает ему притягательность примера и избавляет от сухости любой учебной теории. "Ведь талант, приводимый в движение и воодушевляемый упражнением, приобретает меткость и свободу в работе, а рука, управляемая определенным замыслом таланта, быстрее всего за ним поспевает".(Альберти Л.-Б., с.61)

В момент своего основания Российская академия художеств носила название «Академия трех знатнейших художеств», очевидно, что так живопись, скульптура и архитектура и выделялись из других художеств (ремесел), и, одновременно, сохраняли в своем названии глубокую преемственность с цеховой традицией объединения всех рукотворных умений. Греческий термин искусство (τέχνη) и его латинский эквивалент (ars) никогда не определял исключительно искусство, но прилагался ко всякому виду человеческой активности, включающей ремесла. Более того, замечает П. О. Кристеллер в своей статье о современной систематизации искусств, если современная эстетика полагает, что искусство это то, чему невозможно научить, то для классического взгляда — искусство в его широком

понимании совпадает с искусностью, то есть, предполагает такую совокупность навыков и знаний, которым научить можно²⁷⁶. С момента своего возникновения европейская академическая школа разрабатывала систему такого обучения, разрабатывала долго и успешно. Она не только противостоит гильдейской системе обучения, но многое и наследует у последней.

Европейское средневековье не знало противопоставления искусств и ремесел. Фома Аквинский часто употребляет термин *artifex*, поясняя то или иное свое теоретическое положение конкретным примером, но имеет в виду и художника, и архитектора, и кузнеца, и любого другого мастера²⁷⁷. Различие между искусством и ремеслом подразумевало под «искусством» только так называемые семь свободных искусств, куда не включались изобразительные искусства и архитектура. Большинство теоретиков до момента формирования предпосылок для замены цеховой организации специальным обучением художников в современном смысле слова так отличает искусство (*ars*) и художество (*artificium*): «искусство — это вещь свободная, художество же основывается на ручном труде» (Исидор Севильский). Правда, исследователи отмечают и такой факт: на протяжении средневековья то, что мы называем искусствами и ремеслами, обозначалось как *ars* — искусство, а не *artificium* — художество; *architectura ars*, *sculptoria ars* или *sculptoria ars*, *pictoria ars*. Как и ремесла, они отличались от наук, к которым применялось понятие *disciplina*. Гуго Сен-Викторский, например, различал искусство (*ars*), которое приобретает форму в материале путем обработки этого материала (как в случае архитектуры) и науку (*disciplina*), когда оно приобретает форму в мысли²⁷⁸. Для позднеренессансного автора Бенедетто Варки «ручные искусства» (*manuali*, он использует и выражение

²⁷⁶ *Kristeller P.O.* The modern system of the arts// Renaissance Thought and the Arts. Princeton; New York: Princeton Univ. Press, 1990. P. 166.

²⁷⁷ *Муратова К. М.* Мастера французской готики XII–XIII: Проблемы теории и практики художественного творчества. М.: Искусство, 1988. С. 118.

²⁷⁸ См. *Муратова К. М.* Мастера французской готики. С. 66.

chirurgicas) более низкие, чем искусства «честные и свободные» (oneste e liberali). Но здесь появляется важное дополнение, поскольку, согласно Варки, «в живописи и скульптуре физических усилий не так много, а потому никто не запрещает считать их свободными»²⁷⁹. Polemica о свободных и механических искусствах играла совершенно особую роль в становлении ранней академической теории, к ней мы не раз еще вернемся.

То, что в представлениях общества даже в эпоху Возрождения долгое время художник ничем не отличался от любого другого ремесленника, косвенно подтверждается и тем, что само слово «художник» как общее понятие почти никогда не использовалось. Были понятия «живописец», «скульптор», «ювелир», но их общие черты не принимались во внимание практически до того момента, как в эпоху позднего Возрождения Джорджо Вазари не объединил их под общим понятием «искусства рисунка» и не создал первый прообраз всех современных художественных академий — Академию рисунка — Accademia del disegno. Джулио Карло Арган пишет, что именно XVI в. «переходит от понятия «искусств» к понятию «искусства»²⁸⁰. Но в общественном сознании художники в нашем нынешнем понимании не были для современников людьми особыми, отличающимися от других ремесленников талантом и призванием²⁸¹. Энтони Блант совершенно справедливо рассматривает борьбу художников за право быть причисленными к «свободным искусствам» как форму эмансипации от статуса цеховых ремесленников²⁸². Во всех текстах, связанных с возникающими академиями художеств, как это показано у Юлиуса фон Шлоссера, велась полемика вокруг статуса художников, переосмыслялось понятие «свободные искусства» и «искусства механические»,

²⁷⁹ *Varchi B.*, *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti ecc.*, // *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma* / Ed. P. Barocchi. Vol. 1. Bari, 1960. P. 17 c. 393

²⁸⁰ См.: *Argan G. G.* *Storia dell'arte italiana*. Firenze, 1968. V. III. P. 39.

²⁸¹ *Cole B.* *The Renaissance Artist at Work: From Pisano to Titian*. New York: Harpers & Row, 1983. P. 12–13.

²⁸² *Blunt A.* *Artistic Theory in Italy*. Oxford: Clarendon Press, 1940. P. 47–48.

изобразительное искусство сближалось с литературой и музыкой, Академии которых возникали в тот же период середины — конца XVI века²⁸³.

В общих чертах можно сказать, что именно роль Академий художеств, возникающих сначала в Италии, а потом в Нидерландах, Франции и Германии была ведущей в этом процессе эмансипации изобразительных искусств от цеховой зависимости. Сходные процессы известны и Северному Возрождению. Борьба за право относить изобразительное искусство к числу «свободных» и здесь шла параллельно требованию отделить художников от представителей других «грубых ремесел». Карель ван Мандер, основавший первую Академию художеств в Нидерландах, предпосылает своей «Книге о художниках» («*Schilder-boeck*») стихотворное введение «Основы благородного свободного искусства живописи», где есть и такие строки: «О, какой же неблагодарный нынешний век, если под давлением негодных пачкунов могут издаваться в значительных городах такие позорные законы и недоброжелательные постановления, которые заставляют почти всюду, за исключением, может быть, только Рима, благородное искусство живописи организовываться в гильдии наподобие всяких грубых ручных работ и ремесел, как ткацкое, меховое, столярное, слесарное и подобные! В Брюгге во Фландрии, живописцы не только образуют гильдии, но в нее включены даже шорники»²⁸⁴. Это упоминание о Риме заставляет предположить, что речь идет об академии св. Луки (в старых текстах она носит и названием Римской академии рисунка), в которую усилиями Федерико Цуккаро была преобразована римская гильдия св. Луки. Теперь высшие искусства были там окончательно отделены от «грубых ручных ремесел».

²⁸³ *Schlosser-Magnino J. Von. La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell' arte moderna (1924) / Trad. di F. Rossi; 3-a ed. ital. aggiornata da O. Kurz. Firenze: La nuova Italia; Wien: Schroll, 1967. P. 434-435.*

²⁸⁴ См.: *Карель ван Мандер. Книга о художниках. М.; Л., 1940. Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах. В 7 тт. : Искусство, 1966–1970. Т. 2: Эпоха Возрождения / Под ред. А.А. Губера и В.Н. Гращенко. М., 1966. С. 367.*

Ренессанс не противопоставляет художника большинству обычных людей. Его добродетель не слишком сильно отличается от традиционных норм и ценностей. Что же касается богемы, то чаще всего ее образ жизни и свойственные ей «творческие» странности в поведении чаще всего воспринимаются как отклонения от нормы. Вазари, например, не делает никаких скидок на своеобразную жизнь художника, равно здесь нет никаких скидок на маргинальный образ жизни, поскольку для него художник не маргинал, а личность, воплощающая предельное достоинство. Личная добродетель художника, *virtù*, всегда гармонично согласована с теми представлениями о добродетели, которые бытуют в обществе обычных людей. В этом есть принципиальная разница между ренессансными представлениями о личности художника и более поздней, идущей от эстетики романтиков версией. Если можно говорить об особости художника, то, скорее, идет о большей его ответственности и о более строгих нравственных нормах, нежели о том, что обычных норм для него не существует. Легкомыслие остается легкомыслием, распутство распутством, и отношение к ним в Ренессансе сохраняет всю традиционную строгость этического неприятия. Не талант оправдывает вольности, но вольности дискредитируют талант. Воздаяние всегда следует за грехом. И если бы Содомы не вел себя в юности распутно, то «не довел бы он себя в своем легкомыслии до старости жалкой и нищенской»²⁸⁵. В другом случае Вазари пишет, что образ жизни Андреа дель Сарто недостоин его высокого таланта и его вкуса. В этих словах Вазари чувствуется вполне сформировавшееся представление о том, что талант необычен, и он не должен опускаться до мелких человеческих слабостей, простительных людям заурядным. Способности подразумевают и обязательства перед собственным талантом, умение соответствовать своим способностям. И впервые появляется противопоставление «прирожденного большого таланта (*ingegno*)» и его

²⁸⁵ Жизнеописание Джованнантионио из Вердзелли, прозванного Содомой, живописца // Вазари Д. Жизнеописания... Т. 4. С. 588.

недостойного образа жизни²⁸⁶. Более ранний период еще не знал такого драматизма. Для Альберти моральные качества живописца тоже важны, но его аргументация сводится к тому, что человеческая доброта художника, скорее, привлечет богатых заказчиков, которые дадут заработать «скромному и хорошему человеку», предпочтя его «более искусному, но не столь добрых нравов»²⁸⁷.

Для позднеренессансного автора одаренный человек отличается от других не просто необычностью, но высоким достоинством и соответствием предельным моральным нормам, добродетельности и в христианском смысле. Нормы оценки художественного произведения и восхищение виртуозностью в современном значении этого слова еще настолько тесно связаны с добродетелью, *virtù*, что постоянно возникает ассоциация с христианской этической нормой. И средневековый мастер относился к своему творчеству как к служению Господу, но здесь оттенок нравственного избранничества даже усиливается. Творчество – это личная доблесть, и не только непосредственное создание благочестивого произведения, но вся жизнь художника должна соответствовать возвышенному идеалу. Моральное неотделимо от эстетического. Можно даже сказать, что по мере десакрализации творчества его независимые эстетические критерии становятся еще более значимыми. А императив необходимого соответствия образа жизни и уровня творчества перестает трактоваться в рамках религиозной этики, приобретая черты человеческого нравственного идеала. И даже тогда, когда к «священной жертве» никто не требует художника, он не должен забывать о своей избранности, о своем долге перед собственным талантом. Моральное здесь вряд ли ниже, чем в Средневековье, но оно уже полностью эмансипировалась от религиозного страха, всегда имеющего внешний источник и внешний, зависимый характер. Люди, одаренные от

²⁸⁶ Жизнеописание Андреа дель Сарто, отличнейшего флорентинского живописца // *Vasari G. Le opere...* Vol. 5. P. 5–6. N. 1; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 3. С. 479, прим.

²⁸⁷ Мастера искусства об искусстве... Т. 2. С. 49.

природы, несут и особую меру ответственности, норма добродетели у них выше, чем у простых смертных. Идеал «честной и почетной жизни» становится и профессиональным идеалом, когда преодоление трудностей и стремление избегать ошибок в работе над произведением совпадают с нравственным самосовершенствованием. Мастерство и личное достоинство определяются одним понятием – *virtù*²⁸⁸. В так понимаемом стремлении к добродетели практически невозможно отличить «вирту» от «виртуозности», очень трудно понять, идет ли речь о профессиональном мастерстве или о моральной добродетели. Жизнь как произведение искусства, но совсем в ином, не гегельянском значении. На жизненном пути человека, особенно человека талантливого и отмеченного высшим даром, встречаются те же трудности, что и на его профессиональном пути, в искусстве. Но он должен уметь с ними справляться, достойно их встречать. Здесь также важна христианская подоплека многих критериев, которыми при оценке человека-художника руководствуется ренессансная, а затем и академическая традиция.

Новое – это высокий этос профессионализма, ставшего не просто занятием, но призванием. Не придаваться мирской суете, а трудиться – вот что означал для Вазари профессионализм художника²⁸⁹. Светская суета противопоставлена добродетельному труду и через сопоставление человеческих черт и особенностей. Альфонсо слишком красив для того, чтобы чувствовать сильное желание выполнять тяжелую работу по камню, и он выбирает то, что полегче. Для Вазари это все не настоящее искусство, а безделушки, подобные той бижутерии, которой украшал себя несколько смешной в своем щегольстве Альфонсо. Да и искусство для него лишь украшение жизни, безделушка, необходимая только для того, чтобы потешить собственное тщеславие. Пусты и потуги сыграть роль придворного,

²⁸⁸ Жизнеописание Андреа дель Карто, отличнейшего флорентинского живописца // *Vasari G. Le opere...* Vol. 5. P. 5–6. № 1; *Vasari Д. Жизнеописания...* Т. 3. С. 479 прим.

²⁸⁹ Жизнеописания Альфонсо Ломбарди, феррарца, Микеланджело из Сиены и Джироламо Сантакроче, неаполитанца... // *Vasari G. Le opere...* Vol. 5. P. 58; *Vasari Д. Жизнеописания...* Т. 3. С. 499.

занять неподобающее положение. Не потому, что художник беднее знати. Вовсе нет. Просто его богатство заключается в другом, и оно в определенном смысле противоположно обычной роскоши. Для Вазари это все мирская суета, слишком малозначительная, чтобы посвящать ей жизнь, и он ей противопоставляет подлинное уважение к виртуозу своего дела, настоящую увлеченность делом, трудом. Мирская суета («vanità del mondo») противопоставлены профессии, труду художника («fatiche dell'arte»)²⁹⁰.

Важным моментом в формировании представлений о знаменитых художниках и о творческой личности вообще было очень характерное для начала нового времени противопоставление достойной, спокойной и созерцательной жизни художника, который поистине талантлив, и тщеславной суеты невежественных бездарей. Традиционная для гуманистов антитеза активной и созерцательной жизни, *vita attiva* и *vita contemplativa*, трансформируется здесь в противопоставление спокойного и сосредоточенного творчества и погони за внешними атрибутами славы. Надо с детства научиться переносить все лишения, если хочешь чего-либо достичь. Ведь обманываются те, кто думает, что почета достигнут они без всяких лишений, «без всяких забот и со всеми жизненными удобствами, ибо достигается это не во сне, а наяву и в упорном труде»²⁹¹. Тема упорного труда, необходимого для достижения высот профессии, была вполне традиционной. Достаточно вспомнить трактат Ченнино Ченнини или даже более ранние трактаты. Гуманистическая традиция следующего столетия придала ей новый акцент, сблизив с идеей совершенствования природного таланта. Природа отпускает людям разные способности, свое «особое приданое», но только сам человек способен его приумножить постоянными трудами. «Дары природы нужно возделывать трудом и упражнением и этим увеличивать их изо дня в день и не упускать по нерадению ничего из того,

²⁹⁰ Там же.

²⁹¹ Жизнеописание Луки делла Робиа, флорентинского скульптора // *Vasari G. Le opere...* Vol. 2. P. 169; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 72.

что может стяжать нам похвалу», – писал Леон Баттиста Альберти в «Трех книгах о живописи»²⁹².

По мере формирования нового представления о «свободном» и «механическом» искусстве появляется осознание дистанции между работой ремесленника и художника, формируется представление о том, что «труд и упражнения» могут быть очень разными по своим качественным результатам, что в искусстве от количественных усилий мало что зависит. Иногда, впрочем, вопрос о легкости, с которой выполняет свою работу настоящий виртуоз, мог стать сюжетом забавного анекдота, рассказывали, что Донателло попросил одну цену за свою работу, но когда ее сделал не очень умелый художник, то, будучи членом комиссии, оценил ее гораздо выше, чем свою собственную. На вопрос же недоумевающих мастеров, почему он выше оценил работу другого, хотя явно сам сделал бы ее гораздо лучше, он ответил очень характерной фразой, заметив, что этот человек искусен не так, как он сам, а потому вкладывает в свою работу гораздо больше трудов. Поэтому справедливо будет оплатить ему то время, которое он потратил на свою работу²⁹³. Согласно тому же Вазари, Леонардо рассуждает с герцогом о талантах и корпящих ремесленниках. Это было вызвано недовольством настоятеля, который «упорно приставал к Леонардо», чтобы тот быстрее закончил роспись. Ему было странно видеть мастера, который «иной раз полдня проводил в размышлениях, отвлекаясь от работы».

Настоятелю же хотелось (и здесь Вазари делает очень характерное противопоставление *artes liberales* любому ремеслу), «чтобы он никогда не выпускал кисти из рук, как он это требовал от тех, кто полтел у него в саду». В итоге настоятель пожаловался герцогу. Тот «вежливо поторопил» художника, который и «убедил его в том, что возвышенные таланты иной раз меньше работают, но зато большего достигают, когда они обдумывают свои

²⁹² Цит. по: Эстетика Возрождения... Т. 2. С. 338.

²⁹³ Жизнеописание Нанни д'Антонио ди Банко, флорентинского скульптора // Вазари Д. Жизнеописания... Т. 2. С. 60.

замыслы и создают те совершенные идеи, которые лишь после этого выражаются руками, воспроизводящими то, что однажды уже было рождено в уме»²⁹⁴. В итоге настоятель стал «усиленно торопить полольщиков своего сада» и оставил в покое великого маэстро. Представление о виртуозности и настоящем мастерстве закономерно пришло к своему логическому завершению. Работа подлинного художника не может оцениваться по меркам, применимым ко всем другим. Торопить надо полольщиков, а талант оставить в покое, предоставив ему размышлять и пробовать, обдумывать и претворять свои замыслы.

Новое положение художника определило тот пафос защиты основной его доблести, *virtù*, его дела от невежд. Но в той степени, в которой художник выходил за пределы узкого цехового братства, он сталкивался и с еще одной проблемой, которую сам Вазари определяет как зависть «корпящих ремесленников» к талантам. Это они, эти проныры и бездари, берутся за чужое дело и «занимают место других, более достойных». Эти люди бесплодны, способны лишь без конца корпеть над одною и той же вещью, но они своей завистью и злобой угнетают других, «работающих со знанием дела»²⁹⁵. Главным достоинством человека становится совершенное владение своим мастерством, его виртуозность и является его основной добродетелью, но она же готовит ему тяжелые испытания. И главное из них – ненависть тех, кто стремится занять место, которое им не принадлежит.

²⁹⁴ Жизнеописание Леонардо да Винчи, флорентинского живописца и скульптора // *Vasari G. Le opere...* Vol. 4. P. 27; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 3. С.23.

²⁹⁵ Жизнеописание Лоренцо Гиберти, флорентинского скульптора // *Vasari G. Le opere...* Vol. 2. P. 222; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 114.

Часть III : Ценители и оценщики

Искусство и «эффективный менеджмент»

Хорошо известно, что долгое время у нас функции мецената брало на себя государство. Именно через систему государственных субсидий и политику поддержки определенных направлений формировался характер художественного процесса. С первых лет советской власти образовалась достаточно жестко централизованная система, управляющая развитием искусства. Вне этой системы и помимо неё художник выжить как творческая личность просто не мог. Всей логикой развития государственной системы меценатства он вынуждался к полному подчинению её требованиям.

Со школьной скамьи мы хорошо усвоили слова о том, что свобода человека творческого труда в условиях буржуазного общества есть лишь «замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания». К моменту написания этих строк, критика превращения творчества в «промысел» была одной из самых распространенных тем социал-демократической публицистики. Авторы подчеркивали, что опасность превращения искусства в «доходное ремесло» нарастает и пытались расчленить позитивный момент, заключающийся в финансировании искусства имущими классами через справедливую налоговую политику, и негативное по своим следствиям превращение меценатства в вариант саморекламы буржуа. В последнем случае подчинение интересам частного капитала науки и искусства ни в коем случае не может окупиться теми подачками, которые им бросаются с «барского стола». В условиях социалистического государства, по мнению теоретиков этого строя, происходит своеобразное «отрицание отрицания», освобождение от этой необходимости работать на рынок, зависимости от предпринимателя, иными словами, «от гнёта этих весьма прозаических условий». Единственная гарантия свободы искусства от «свободы подкупа» — это создание

общественного строя, при котором отсутствует возможность обогащения за чужой счет, следовательно, отсутствует и опасность подчинения художественной сферы власти денег.

Естественно, что единственным реальным выходом из клубка противоречий, возникающих в системе чисто капиталистического функционирования искусства, мыслилось превращение государства в заказчика произведений искусства и гаранта свободного от меркантильных интересов развития творчества. Естественно, что с момента переориентации нового советского искусства на систему государственного меценатства, происходящей к тому же в тяжелых условиях послевоенной разрухи и всеобщего дефицита, когда от небольшого пайка и скромного гонорара могла зависеть жизнь художника, идеальная модель государственного субсидирования приобрела некоторые реальные черты. Эти черты, диктуемые не логикой теоретической мысли, а самыми практическими интересами, настолько изменили всю структуру управления искусством, что вместо политики благотворительности по отношению к искусству она трансформировала свою основную функцию в сторону жесткого контроля и диктата.

Из множества художников всегда можно было выбрать наиболее послушных, из множества направлений — наиболее «правильное». Теперь уже речь не шла, да и не могла идти о свободе выбора между покровителями. Та самая ориентация на «сильных мира сего», та унижительная зависимость от власти, которая возмущала в свое время революционных теоретиков в буржуазном мире, стала реальностью и в социалистическом обществе. По мере централизации самой власти и ужесточения её контроля над всеми сферами духовной жизни общества структуры управления искусством становились все более разветвленными и могущественными.

Художники, стремившиеся к признанию их творчества «наверху» и достигшие в этом успеха, уже могли не заботиться об успехе у публики. Их успех был обеспечен самой монополюсностью их положения. Ставшие официальными, становились и единственными, поскольку неофициального искусства как бы не существовало. Признанные и обласканные начальством мастера кисти и пера приобретали ту уверенность в собственной непогрешимости, которая отличает крупных сановников. Связь с публикой становилась все более странной, основанной на рекламе, создававшей ореол «народного» вокруг того или иного художника, пользующегося поддержкой начальства.

Гипертрофированная забота об официальных представителях искусства, демонстрация внимания к ним со стороны официальных структур стала настолько привычна за времена сталинского правления, что практически всеми воспринималась как должное. Стать официальным лицом в системе управления художественной жизнью, быстро адаптировавшей к своим целям и творческие союзы, означало обеспечить себе не только социальный статус, но и возможности прослыть крупной величиной и с точки зрения творческой.

Качество самих произведений заменилось ореолом официального признания. Степень, на которой их автор находился в официальной иерархии, точно соответствовало представлению критики об уровне самих произведений. Все это не могло не привести к сложению той специфической для нашего искусства ситуации, при которой официально признанные произведения никак не оценивались с точки зрения художественной. Как написал в 1953 году Б.Пастернак Н.Асееву: «Отличие современной советской литературы от всей предшествующей кажется мне более всего в том, что она утверждена на прочных основаниях независимо от того, читают её или не читают.

Это гордое, покоящееся в себе и самоутверждающее явление, разделяющее с прочими государственными установлениями их незыблемость и непогрешимость.

Но настоящему искусству, в моём понимании, далеко до таких притязаний. Где ему повелевать и предписывать, когда слабостей и грехов на нём больше, чем добродетелей. Оно робко желает быть мечтою читателя, предметом читательской жажды и нуждается в его отзывчивом воображении не как в дружелюбной снисходительности, а как в составном элементе, без которого не может обойтись построение художника, как нуждается луч в отражающей поверхности или преломляющей среде, чтобы играть и загораться»²⁹⁶.

Монополизация признания самым грубым образом ликвидировало необходимость для художника поисков этой «отражающей среды». Не только в области литературы, но и в сфере изобразительного искусства появлялось всё больше произведений, несущих на себе печать этой «государственной незыблемости», никак не ориентированных на диалог со зрителем, на завоевание его внимания. Старый винкельмановский идеал классического искусства, ориентированного на вкус народа и пользующегося его любовью, был доведен до странной карикатуры на «народное» искусство, в формах которого выступал самый неприкрытый официоз, совершенно не интересующийся действительным интересом к себе публики.

В перестройку острой критике подвергались недемократические по своему характеру формы организации нашей художественной жизни. Критики писали о том, что художественная политика в нашей стране определялась главным образом идеологическими моментами, фокусирующимися в личных взглядах чиновников от искусства, выступающих в данном случае как своеобразные узурпаторы власти над

²⁹⁶ Цит. по: Е. Б. Пастернак. К читателю – в кн. Б. Пастернак. Доктор Живаго. М. 1989. С. 13-14.

миром искусства. Система заказов, позволяющих формировать художественный процесс определенным образом, для «перестроечных» авторов выглядела полной противоположностью системе, ориентированной на свободный рынок. И характерно, что в этом случае идеализируется рыночный механизм управления искусством, который воспринимается как более «объективный», не заставляющий художника подчиняться мнению худсоветов.

В самом деле, хорошо известно, что практически весь период, относящийся к периоду «советского искусства», вопросы закупки произведений, заключения договоров с художниками, распределения по музеям их работ находились в компетенции узкого круга лиц, решались «сверху». Бюрократические формы управления художественной жизнью не могли не сказаться на уровне искусства, превращении многих произведений в своего рода «лжетовар», который отвечал всем установленным «сверху» критериям и закупался по достаточно солидным ценам, но не мог удовлетворить эстетическим требованиям, спросу его действительных потребителей — зрителей. Уничтожение рынка художественной продукции и концентрация власти над развитием художественного процесса в руках чиновников надолго извратили естественное развитие искусства.

Так продолжалось почти до начала 1987 года, то есть до того момента, когда отдел по экспорту художественных произведений Всесоюзного художественно-производственного комбината им. Вучетича разрешил продавать произведения, экспонировавшиеся на теперь уже знаменитой XVII молодёжной выставке. Так пересеклись новые тенденции в развитии искусства и в развитии форм его организации. Пересеклись на той самой XVII молодёжной, которая стала пунктом отсчета неудач и завоеваний, открытий и потерь «новой волны», движущейся из замкнутого пространства московских и ленинградских мастерских в мир большого арт-бизнеса.

Возможность свободной продажи произведений художников-авангардистов сразу же создала принципиально новые условия его развития. Если до этого момента художественный экспорт распространялся лишь на произведения вполне официальные и «идеологически выдержанные» то теперь открылся мощный клапан, выпустивший на Запад все прежде неизвестное «андеграундное» искусство. Конечно, многие из «неофициальных» художников на Западе были достаточно хорошо известны, но они не обладали никаким статусом в рамках нашей системы закупки и распространения произведений, часто не являясь даже членами Союза Художников. Именно поэтому иностранцам, желающим приобрести произведения художников, о которых они были наслышаны, официальные инстанции либо отвечали отказом, ссылаясь на отсутствие такового автора «в списках», либо вовсе не считали необходимым отвечать. Проблема снималась сама собой.

Хотя даже официальное искусство продавалось по крайне низким, практически «оптовым» ценам, никакой реальной заинтересованности в регулировании экспортных отношений с западными галеристами, интересующимися нашими «неформалами» не было. Рынок возник внезапно, внезапен был и успех «новой волны», а на место борьбы за разрешение на вывоз встала борьба за нормальные рыночные цены, не определяемые произволом художественных советов, а диктуемые спросом и предложением.

В публикациях конца 80-х годов прошлого века резко осуждались прежние, сугубо чиновничьи методы управления художественным процессом, приводились многочисленные факты неизбежных при такой форме организации злоупотреблений и все чаще встречалась идея о необходимости исправления создавшегося положения, требование простора свободному действию закона стоимости в сфере художественной жизни.

Переориентация нашей художественной жизни на новую систему её организации — объективное условие её развития, но она же несла в себе и возможность появления опасной тенденции, сопряженной не просто с хозрасчетным началом, а и с обычными, коммерческими по своей сути, подходами, превращающими искусство из цели в средство. Показательно, что даже среди западных менеджеров возникала определенная оппозиция по отношению к чисто коммерческому подходу к искусству, появлялись взгляды о необходимости политики дотаций, субсидий, различных форм поддержки художественного процесса, не связанных непосредственно с той прибылью, которую может принести произведение искусства. Так, один из французских театральных предпринимателей в своем интервью «Литературной газете» считает необходимым напомнить своим советским коллегам о губительности полного самофинансирования в сфере искусства.

Столкнувшись с западным художественным рынком, резко поменявшим всю ситуацию в развитии нашего «неофициального искусства», художники встретились с целым рядом проблем, о существовании которых раньше и не подозревали. О позиции художников, втянутых в широкую сеть арт-бизнеса из узкого замкнутого круга столичного «подполья» неплохо сказал один из них, представитель группы «Мухоморы», Владимир Мироненко: «...Многие художники, начавшие работу задолго до перестройки, негативно оценивают разрастающиеся связи с западным рынком и ностальгически мечтают восстановить ушедшую ситуацию. Я же разделяю точку зрения, что такой ход развития можно считать нормальным и неизбежным. Это не исключает признания, что рынок таит в себе известную опасность. Более того, если раньше для художников основная угроза исходила со стороны властей, в частности КГБ, то сейчас «враг» - западный рынок. Неизвестно, что страшнее и сильнее»²⁹⁷.

²⁹⁷ В конце восьмидесятых. Разговор о художественной ситуации. Евг. Барабанов, Георг. Кизельватер, Викт. Мизиано, Влад. Мироненко // Родник. № 4. 1990. С. 43.

Прежняя эйфория по поводу «освобождающей» функции рынка постепенно сменяется более трезвым на него взглядом. В брежневские времена в нашей науке традиционным было резкое противопоставление коммерческой ориентации западного художественного процесса формам организации художественной жизни в нашем обществе, но сегодня становится все более очевидно, что ситуация складывается далеко не однозначно. С одной стороны, художественная жизнь в западном обществе гораздо более многогранна, чем недавние попытки её теоретического осмысления, сводимого к той или иной разновидности формулы «все на продажу», а с другой стороны, элементы коммерческих форм развития художественного процесса так бурно перерастают в нашем отечестве в центральный способ его функционирования, что их осмысление становится актуальнейшей задачей объективного исследователя. Сами художники «новой волны» прекрасно отдают себе отчет в том, что «неофициальность» их искусства придает им определенный, в современных условиях весьма престижный, статус. С. Гундлах пишет в своей статье «Фурманский переулочек»: «Все мы вышли из неофициального искусства и там хотели бы оставаться. Давайте плюнем сейчас на патетические инвективы времен застоя и коррупции и признаемся, что неофициальное искусство — хорошее дело. При этом, мне кажется, стоит поменять акценты. Не то чтобы существует Искусство в где-то сбоку-припеку неофициальное альтер-эго к нему крадется с камнем за пазухой и малайским крисом в зубах, а ровно наоборот: есть Искусство и искусство, угодное правящей администрации, ею субсидируемое и охраняемое»²⁹⁸.

Сегодня, когда масштабы коррупции никак не сравнимы с застойными годами, правящей администрации угодно как раз искусство авангардное. Медынский и Сурков отпускают 120 млн. долларов на организацию по всей России Домов новой культуры, словно со старой культурой всё у нас в

²⁹⁸ Гундлах С. Фурманский переулочек//Искусство.№10. 1986. С. 21.

порядке и она не нуждается в поддержке. И это при том, что субсидирование истории искусства в научно-исследовательских центрах резко сокращается, а финансирование государственного проекта издания Большой Российской энциклопедии остановлено на 21 томе. Научное издательство БРЭ, организованное после революции и имеющее уникальный редакционный потенциал, стоит на грани закрытия. Реорганизуются (и не всегда в лучшую сторону) гуманитарные кафедры и научно-исследовательские институты, многие из которых находятся на грани слияния или просто закрытия. Научные направления поддерживаются, сходя из узкопрактического интереса, фундаментальные направления находятся на грани исчезновения, а эстетика вообще вычеркнута из учебных дисциплин и научных направлений, закрыт отдел теории искусства в Государственном институте искусствознания.

В период формирования эстетики как науки, в процессе её вычленения в самостоятельную дисциплину она рассматривала проблемы искусства хотя и в наивной, но органичной связи с проблемами развития человеческого общества и, в первую очередь, современного ей буржуазного общества, этого «государства нужды и рассудка» (Ф. Шиллер), сама чуждость которого миру прекрасного, смутно угаданная уже на пороге Просвещения, требовала самостоятельного анализа специфики положения искусства. В этом анализе, как правило, многие аспекты рассматриваемой проблемы, которые позже стали специально изучаться различными науками, например, такими, как социология, были ещё естественно слиты с её эстетическими аспектами. В этом смысле для нашей темы необходимо обращение к истории эстетики, содержащей даже не столько готовые ответы, сколько разнообразные постановки проблемы, попытки нахождения закономерной связи между развитием общества и противоречивым развитием искусства. С точки зрения современной проблематики, эти подходы к анализу положения

искусства в буржуазном обществе Нового времени являются необходимым «ферментом» для постановки ряда теоретических проблем, актуальных и сегодня.

Эстетическое отношение и коммерческий интерес в трактовке теоретиков Просвещения

Возникновение и становление представлений о враждебности буржуазного общества искусству формировалось постепенно. Эстетическая мысль прошлого, как бы на ощупь выдвигая те или иные догадки, подходила к пониманию закономерностей, которым подчиняется в своём развитии художественная жизнь, не сразу осознала опасность растущего воздействия на неё законов коммерции. Те противоречия в положении искусства в условиях буржуазного общества, которые первоначально выступали ещё неясно, позже приобрели более определённую и более зрелую форму выражения, а, следовательно, и более точную и глубокую форму своего отражения в теоретической литературе. Однако важнейший для марксизма вывод о враждебности буржуазного общества искусству во всей своей глубине может быть понят лишь как результат всей предшествующей истории рассмотрения этой проблемы в общественной мысли прошлого. Старая эстетика была, в первую очередь, общественной наукой, наукой о человеке, сформировавшейся в условиях, враждебных гармоническому развитию личности, и мощный потенциал социальной критики, той эпохи, который содержался в эстетическом анализе условий, враждебных эстетическому началу, в анализе прозаического мира буржуазии, сохраняет своё значение и сегодня, особенно в условиях нашей страны, где ориентация на «эффективных менеджеров» культуры, чья деятельность оценивается по законам голого расчёта, примитивного получения денежной, количественной прибыли, а не объективным критериям эстетического качества. И уже Государственный институт искусствознания после

смены руководства ориентирован на участие в удовлетворении интересов коллекционеров, платёжеспособной зрительской аудитории и, шире, участников арт-рынка, а не на исследование объективных закономерностей исторического и современного развития искусства. Между тем, общество и искусство связаны между собой не только материально, но и невидимыми цепочками духовных настроений и ожиданий. Связь развития общества и развития искусства бывает и противоречивой.

Основной проблемой, вокруг которой разгорались споры теоретиков Просвещения, была проблема зависимости развития искусства от степени развитости, просвещённости всего общества. Уже в преддверии Просвещения в «споре о древних и новых» скрестились две точки зрения на прогресс в искусстве и его зависимости от технического прогресса всего общества. Согласно одной из них, современное искусство считалось настолько же выше античного, насколько достижения современной науки и техники превосходят примитивное древнее производство. Другая, более глубокая точка зрения, утверждала, что прогресс исторический несёт вместе с развитием и неизбежные утраты, а чисто технические успехи современности не могут привести к созданию чего-либо равного, например, гомеровскому эпосу. Не случайно Маркс дал столь высокую оценку лессинговской критике концепций прямолинейного прогресса в искусстве в своих «Теориях прибавочной стоимости».

Впервые новый поворот придал обычной для его времени картезианской идее исторического прогресса Бернар Ле Бовье Фонтенель. Он рассмотрел историческое развитие с антропологической точки зрения, исходя из того, что: «образованный ум, так сказать, состоит из умов всех предшествующих веков; он то же, что ум,

просвещавшийся на протяжении всего этого времени»²⁹⁹. Фонтенель проанализировал в своем «Свободном рассуждении о древних и новых» это развитие человечества как развитие одного человека, жившего с древности до наших дней, впервые, пожалуй, с такой определённой проводя различие между поэтическим, юношеским воображением античных времен и умудрённым, гораздо более прозаичным отношением к жизни в современную ему эпоху. Для фонтенелевского абстрактного человека античность была юностью, «когда он довольно хорошо преуспевал в искусствах, требующих воображения, таких как поэзия и красноречие. Теперь он в возрасте возмужалости, а потому рассуждает лучше и обладает большими познаниями, чем когда бы то ни было ...»³⁰⁰.

Конечно, Фонтенель далек от того трагического осознания невозвратимости пройденного однажды периода расцвета искусства, которое позже так остро выразит Е.А. Баратынский, написав: «Исчезнули при свете Просвещения // Поэзии ребяческие сны//, И не о том хлопочут поколенья, // Промышленным заботам преданы». Но именно Фонтенель первым смог подойти к такой постановке проблемы, в которой потенциально содержится все дальнейшее развитие концепции отличия современной эпохи от эпохи расцвета классического искусства прошлого, от идей Лессинга, Шиллера, романтиков вплоть до гегелевского противопоставления чувственной, пластически оформленной телесности классического искусства и слишком рефлектирующей духовности искусства романтического, делающей само существование искусства проблематичным в этом «прозаическом состоянии» современного мира. Наконец, положение Маркса, выдвинутое в связи с его знаменитым выводом о неравномерности развития искусства, как бы подводит итог традиционному для эстетики

²⁹⁹ Спор о древних и новых. М.: Искусство, 1985. С. 260.

³⁰⁰ Спор о древних и новых. С.260.

XVIII - начала XIX вв. противопоставлению, выявляя экономическую основу этого мира прозы, столь противоположного поэтическому гению древности. Маркс пишет: «Разве тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, а потому и греческого искусства, возможен при наличии сельфакторов, железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа? Куда уж Вулкану против Робертса и Со, Юпитеру против громоотвода и Гермесу против *credit Mobilier!*»³⁰¹.

Фонтенель, конечно, не мог прийти до такого понимания противоположности современной эпохи, во многом враждебной развитию искусства, и мира античного. Более того, он считает современную ему эпоху выше античной, поскольку не сомневается в возможности сохранить все преимущества юности и её пылкое воображение для зрелого современного человека, который «всегда будет способен на то, что было ему доступно в юности, и всё более способен на то, что подобает в зрелом возрасте...»³⁰². Прогресс познания и прогресс искусства здесь оказывается подобен восходящей арифметической прогрессии, когда достижения предшествующих времен просто плюсятся к достижениям современным: «мы, унаследовавшие познания древних и многому научившиеся даже на их ошибках, превосходим их»³⁰³. Разумеется, если речь идет о познании теоретическом, иначе — о накоплении новых знаний, то Фонтенель прав. Но в том-то и дело, что эту свою мысль автор распространяет на всю культуру в целом, в том числе — на художественную.

³⁰¹ Маркс К. Введение (из экономических рукописей 1857-1858 гг.) - Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т.12. С. 736-737.

³⁰² Спор о древних и новых. С.260.

³⁰³ Спор о древних и новых. С.255.

В этом отношении воззрения Фонтенеля отчасти близки ренессансному пониманию античности, освоение культуры которой дает возможность и для развития личности, и для возрождения современного искусства, безусловно превосходящего древность, И все же Фонтенель намечает переход к более поздним взглядам на античность, возникшим в эпоху, когда впервые была осознана с такой ясностью историческая дистанция между миром классической древности и современностью, когда впервые была понята невозродимость и невозвратимость этой «юности человечества». Позже, для Гердера и его единомышленников она станет тем недостижимым для современности идеалом, в рассуждении о котором начнут сквозить ноты ностальгии. Так, фонтенелевский мир зрелости, безусловно превосходящей полуварварский юношеский мир чувств, эпоху эстетического в широком значении этого слова, станет осознаваться как холодная старость общества, а античность для всей последующей классической традиции в эстетике будет обладать совершенно иным, чем для предшественников Фонтенеля значением, той «вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень...»³⁰⁴, если воспользоваться здесь выражением Маркса.

Фонтелевское понимание положения искусства в современном обществе является наглядным воплощением движения общественной мысли Европы от Возрождения к Просвещению, более того, в нём противоречиво переплетаются идеи о возрождении античности и идеи о невозможности этого возрождения в современную ему эпоху, идеи оказавшиеся столь важными для осознания того, что, по сути своей, буржуазное общество враждебно искусству, и тот блестящий расцвет

³⁰⁴ Маркс К. Введение (из экономических рукописей 1857-1858 гг.) // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т.12. С. 737.

ренессансного искусства, с которого начиналось Новое время, больше не повторится в пределах стареющего общества.

Особое место в развитии этих представлений занимает позиция Джамбаттиста Вико. Прогресс, согласно Вико, не только не развивается вне противоречий, но и чреват глубокими возвращениями вспять, к новому варварству, которое автор называет «варварством рефлексии» в отличие от первоначального полудикого состояния людей — «варварства чувств». Само по себе это первичное варварство также противоположно эстетическому началу, что подтверждает рассуждения Вико о древнейшем искусстве, в котором величие равнозначно чисто количественному пониманию: огромной величине, Вико пишет о египтянах, что величие их плотин и пирамид «могло быть порождено варварством, которое особенно ценит величину»³⁰⁵. Но столь же чужда качественному своеобразию и всеобщая калькулируемость, расчёт нового «варварства рефлексии», приводящие в итоге к полной девальвации человеческих отношений. И новейшее время, когда «народы, подобно скотам привыкли думать только о личной пользе каждого в отдельности»³⁰⁶, сводит на нет все достижения культуры, возвращая людей к состоянию новой дикости, делаая их полностью зависимыми от «коварных умов, которые варварством рефлексии сделали людей такими бесчеловечными зверями, какими они не могли стать под влиянием первого варварства чувств ...»³⁰⁷. Вико гениально предвосхитил то глубокое внутреннее противоречие буржуазной цивилизации, которое постоянно проявляется в самых диких формах отрицания мира предшествующей культуры, будь то войны, порождаемые интересами капитала, приводящие к волнам дикости и

³⁰⁵ Вико Д. Основания новой науки об общей природе наций. Л.Гослитиздат, 1940. С.40.

³⁰⁶ Вико Д. Основания новой науки... С.469.

³⁰⁷ Вико Д. Основания новой науки... С.469.

разрыву «всех основ культурной жизни», по выражению В.И. Ленина³⁰⁸, или новейшие формы отречения от всего предшествующего культурного наследия в рамках современной контркультуры, этого добровольного одичания людей, пресыщенных развитием цивилизации. Вико смог увидеть один из корней буржуазного «варварства рефлексии», делающий проблематичным возникновение значительных произведений искусства в современную эпоху. Этот порок — утилитаризм нового типа, когда не из-за недостатка, а из-за переизбытка материальных благ люди становятся равнодушны и к «изысканности» и к «наслаждению», чувствуя «лишь одну необходимую жизненную полезность»³⁰⁹.

Противопоставление «человека пользы» и «человека гения» было открыто именно в демократическом течении просветительской мысли, а отнюдь не в «философии жизни», вульгаризировавшей многие идеи классической эстетики. Глубокий демократизм Вико, как впоследствии и демократическая позиция лучших представителей Просвещения во Франции и в Германии, позволили обозначить только зарождающееся в этот период явление — чисто количественный культ голой пользы, враждебный качественной оценке труда, при которой только и развивается в нём эстетическое начало. Дени Дидро написал позже о том же «варварстве рефлексии» в буржуазном мире: «Прекрасная вещь — экономические науки, но они огрубляют нравы. Перед моим взором встают наши потомки со счётными таблицами в карманах и с деловыми

³⁰⁸ Ленин В.И. Доклад о текущем моменте, 27 июня 1918 г. IV конференция профессиональных союзов и фабрично-заводских комитетов Москвы, 27 июня - 2 июля 1918. Полное собрание сочинений. Т.36. С. 436.

³⁰⁹ Вико Д. Основания новой науки... С. 469.

бумагами под мышкой. Присмотритесь получше, и вы поймете, что поток увлекающий нас, чужд гениальному»³¹⁰.

Вико одним из первых заметил это торжество меркантильных интересов и голого расчёта над поэтическим восприятием мира, свойственным древности. Он первым заметил и то, что человечество вновь начинает подчиняться логике чисто вещных отношений, как это уже было во времена варварские. Эта линия потом будет продолжена в общественной и эстетической мысли Просвещения и начала XIX века и связана с анализом многих важных аспектов положения искусства в буржуазном обществе. И начало ей положил гениальный итальянский мыслитель, в работах которого с такой остротой поставлен вопрос о переходе прогресса в его собственную противоположность — глубокий регресс всего общества, проявляющийся и в противоречивости развития искусства в условиях Нового времени. Исторические условия Италии того периода предопределили отсутствие у Вико либеральных иллюзий насчёт прямолинейного прогресса общества, которые получили столь широкое распространение, например, в теориях французских просветителей, часто не способных увидеть, что развитие цивилизации отнюдь не является панацеей от бед дикого, варварского, доцивилизованного состояния, что по мере развития общество сталкивается и с « пороками культуры », по выражению Канта.

Конечно, просветительская мысль во Франции была неоднородна, и знаменитый отрицательный ответ Жан Жака Руссо на вопрос, поставленный Дижонской академией: «Способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов?», был одновременно и отрицательным ответом на вопрос о том, улучшается ли само искусство по мере развития общества. Для Руссо прогресс чреват глубокими

³¹⁰ Дидро Д. Собр. соч. в 10-ти тт. Т.6. Искусство. М.-Л., 1936. С. 503.

общественными противоречиями и возвращением к тому всеобщему неравенству нового «естественного состояния», которое само есть плод не недостатка развития, а крайнего упадка, когда все становятся вновь равными в собственном бесправии. Специфика руссоистской критики современного ему искусства заключалась в том, что само искусство отождествлялось с миром роскоши и богатства, изначально враждебным простому человеку, наиболее бесправному в современном мире. Плебейская критика искусства, неразрывно связанного в сознании угнетённых масс с миром насилия и роскоши, у Руссо несла в себе много исторической правды. В отличие от возникшего в другую, более позднюю эпоху нигилистического отношения к буржуазному искусству ницшеанского толка или «отрицательного мышления» теоретиков Франкфуртской школы, критика Руссо была последовательно демократичной. Руссо в своей критике искусства как воплощения роскоши и социальной несправедливости стал выразителем настроений наиболее угнетённых классов предреволюционной Франции, того слоя населения, о котором сам Руссо писал: «Чем больше человечество должно ему, тем меньше даёт оно ему прав»³¹¹.

Народный протест против мира богатства и угнетения на ранних ступенях неизбежно принимает аскетический характер, и справедливый гнев тёмных масс обрушивается на достижения человеческого гения, становящиеся в их глазах воплощением кричащей несправедливости того социального порядка, при котором блестящий расцвет культуры возможен за счет забитости полуголодных масс, лишенных самого необходимого. Это обстоятельство проводит чёткую историческую грань, разделяющую гневные проповеди Джироламо Савонаролы против гуманистической (и аристократической!) культуры Ренессанса или

³¹¹ *Асмус В.Ф.* Жан Жак Руссо//В его кн.: Историко-философские этюды. М., 1984. С. 88.

резкий нигилизм Жан-Жака Руссо и современный, лишенный сколько-нибудь серьезных исторических оправданий, вандализм «новых левых» или любого другого элитарного течения буржуазной общественной и эстетической мысли.

Как известно, вскрывая противоречивый характер прогресса, Маркс на юбилее чартистской «Народной газеты» указал на то, что «победы техники как бы куплены ценой моральной деградации»³¹². В английском оригинале «техника» обозначена словом «art» — «искусство», значительно расширяющем противоречие, отмеченное Марксом. Не подлежит сомнению, что в критике Руссо современной ему цивилизации была заключена догадка, родственная такому пониманию». Но Маркс (в отличие от Руссо) противопоставляет позицию своей партии в этом пункте критике цивилизации, ставшей в середине XIX столетия уже реакционной, с её стремлением «избавиться от современной техники, чтобы тем самым избавиться от современных конфликтов», ибо коммунисты в отличие от любой буржуазной партии нисколько не заблуждаются «относительно природы того хитроумного духа, который постоянно проявляется во всех этих противоречиях. Мы знаем, что новые силы общества, для того, чтобы действовать надлежащим образом, нуждаются лишь в одном: ими должны овладеть новые люди, и эти новые люди — рабочие». В тех явлениях, которые приводят в смятение буржуазию, аристократию и злополучных пророков регресса, мы узнаем нашего доброго друга, Робина Гудфеллоу, старого крота, который умеет так быстро рыть под землей, этого славного минера — революцию»³¹³. Жан Жак Руссо принципиально отличается от представителей более поздней псевдоруссоистской критики цивилизации прежде всего тем, что он, подобно Марксу, умел видеть не

³¹² Маркс К., Энгельс Ф., 2-е изд. Т.12. С.4.

³¹³ Маркс К. Речь на юбилее «The People's Paper», произнесенная 14 апреля 1856 г. С.4.

только противоречия мира богатства и цивилизации, но и предреволюционный характер этих противоречий. О приближении к эпохе кризиса и революции, писал Руссо в «Эмиле». Однако нужно иметь в виду, что марксизм в отличие от руссоизма усматривает в разрушении старого мира способ сохранить позитивное содержание, накопленное в ходе длительного исторического развития, хотя это развитие шло в истории и за счёт подавления основной массы, создавшей условия для расцвета культуры. Принципиально отличается от руссоизма и радикализм теоретиков авангардистского отрицания всей старой культуры как, якобы, полностью «интегрированной» буржуазным обществом, что несёт ясно выраженный ретроградный характер, поскольку общественный протест направляется в русло чисто эстетического бунта. Причём сам этот бунт есть в данном случае не что иное, как голое, «зряшное», по ленинскому выражению, отрицание, не несущее и следа той исторической диалектики, которая была свойственна революционно-демократическому крылу Просвещения.

Конечно, нельзя не учитывать, что критика Руссо, шедшего в своем плебейском неприятии общества роскоши и богатства гораздо дальше, чем многие представители французского Просвещения, в тех своих чисто утопических предложениях вернуться к состоянию природной естественности, не знакомой с испорченностью цивилизации, несла и вполне определенный негативный смысл. Но важно, что при этом Руссо видел фальшь правового равенства, не подкрепленного равенством имущественным. Руссо видел, что общественный интерес приносится в жертву интересу немногих богачей, интересу частному. Руссо, наконец, видел, что знатные сословия при всей своей претензии на выражение общественных интересов, «полезны только для самих себя в ущерб остальным»³¹⁴. А это обстоятельство было для Руссо равнозначно тому,

³¹⁴ *Асмус В.Ф.* Жан Жак Руссо//В его кн.: Историко-философские этюды. М.,1984. С. 89.

что их искусство полезно тоже лишь для них, и совершенно бесполезно для народа.

Несколько иное развитие этих идей мы неожиданно встречаем в сочинениях Дени Дидро. Дидро, в отличие от Руссо, различает два вида роскоши: роскошь как обезличенная сила общества, как чисто количественная, выраженная в деньгах общественная сила, и роскошь, таящая в себе возможность качественного превращения в духовное богатство общества. Первый вид роскоши лежит мертвым грузом, давящим своей тяжестью в той или иной степени на всё общество, хотя «горсточка нации утопала в богатстве, тогда как большая часть её изнемогала в нужде»³¹⁵, но и богатые, и нищие делали деньги единственной своей целью, они стали и для тех, и для других «всеобщим мериллом». Именно тогда «у одних родилось оскорбительное чванство, а среди других распространилось поветрие прикидываться богачами», и эта показная роскошь губительна для искусства, чей расцвет требует «подлинного благосостояния, а эта роскошь — только роковая личина, скрывающая всеобщую нищету, которую она ускоряет и усугубляет»³¹⁶.

Тиранический и извращающий характер этой роскоши, согласно Дидро, выражается и в девальвации искусства, рассчитанного на вкус богатых снобов, и в вырождении искусства, угождающего непритязательному вкусу нищеты, стремящейся прикинуться богатством. Дидро предвосхищает, таким образом, позднейший анализ коммерциализации и «элитарного», и «массового» искусства, и именно поэтому столь важно проследить дальнейший ход его рассуждений.

Дидро пишет о современной ему ситуации: «При таком порядке вещей изящные искусства прозябают на задворках; при этом

³¹⁵ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Худож. лит-ра, 1980. С.414

³¹⁶ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С.414

необычайном, превратном порождении они либо зависят от фантазии и прихоти кучки богачей, вкус которых столь же испорчен, сколь и нравы, либо отданы на милость неимущего большинства, которое тщится с помощью всякого рода скверных подделок придать себе вес и внешний блеск богатства»³¹⁷. Таким образом, извращение эстетических ценностей в современном обществе не зависит от степени материального благосостояния тех или иных людей, чей вкус «испорчен» в результате вполне объективных причин, корнящихся не в случайных обстоятельствах их воспитания и привычного стиля жизни, но в самих устоях общества.

Дидро смог увидеть в своем противопоставлении двух типов роскоши, один из которых губителен для искусства, а другой — только и способствует истинному развитию культуры, реальное противоречие буржуазного общества. Это противоречие заключается в том, что в условиях власти капитала, как это отмечал Маркс в «Экономических рукописях 1857-1859 гг.», «страсть к обогащению» к накоплению безличного капитала вообще вытесняет стремление к «какому-нибудь особенному богатству», в частности, к собиранию произведений искусства, характерному и для античности, и для Ренессанса. Конечно, в этой превратной форме погони за абстрактным богатством в определенных исторических условиях проявлялся прогресс общественного производства при капитализме, более того, в иной форме он и не мыслим на данном этапе общественного развития³¹⁸. Но один вопрос заключается в том, что реально было возможно в истории, а другой — в том, что современники этого процесса начинали постепенно осознавать недостаточность и ущербность подобного порядка вещей. Так, Дидро серьезно беспокоит тот факт, что вместо того, чтобы тратить золото на приобретение произведений искусства и создание условий для

³¹⁷ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С.414

³¹⁸ Маркс К. Экономические рукописи 1857-1859 годов. Т. 46, Ч. I. С.166-168.

их расцвета (ибо для чего же еще тогда золото, если его не едят? — спрашивает Дидро), современные ему коллекционеры перевернули былое положение вещей и теперь, скорее, собирают свои коллекции для более надежного и выгодного вклада капитала, имеющего уже и во времена Дидро тенденцию значительно возрастать таким способом,

Дидро пишет о типичной уже и для его времени позиции коллекционера, собирающего произведения искусства из вполне меркантильных побуждений: «Вот как рассуждает значительная часть состоятельных людей, дающих работу большим художникам: «Суммы, которые я затрачиваю на рисунки Буше, картины Берне, Казановы, Лутербурга, помещены с наибольшей выгодой. Всю мою жизнь я буду наслаждаться чудеснейшей картиной, а когда художник умрет, я и дети мои извлечем из нее в двадцать раз больше того, что было затрачено при покупке ... Какою соотношением между теми суммами, которые получали старые мастера, и стоимостью их полотен, ныне устанавливаемой нами? Они отдавали за кусок хлеба картину, за которую мы ныне тщетно предлагали бы кучу золота, превышающую размеры самой картины»³¹⁹.

У Дидро предполагаемый коллекционер ещё рассуждает и о возрастании наследства, оставляемого им в виде произведений искусства собственным детям, и о наслаждении красотой полотен. Но противоположность интереса корысти и эстетического интереса, позже зафиксированная в эстетике Канта, в реальной практике коллекционирования была далека от такого гармонического единства, которое предполагает и высокий художественный вкус и умение с толком увеличивать состояние. Как правило, именно художественный вкус постепенно приносится в жертву меркантильному интересу, и в процессе собирания произведений искусства постепенно начинают

³¹⁹ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Худож. лит-ра, 1980. С. 373.

доминировать чисто спекулятивные моменты. Уже в начале прошлого века Голсуорси изобразит еще более точный тип «скупого рыцаря» — Сомса Форсайта, который, хотя и не без некоторого сожаления, но сразу же расстается с любимившимся полотном из своей коллекции, как только понимает, что наступил момент, когда его можно продать с максимальной выгодой. Сегодня эта позиция доведена до своего апогея в условиях, когда истинная эстетическая ценность многих высоко котирующихся на аукционах современного искусства произведений настолько ничтожна по сравнению с той, в полном смысле слова, дутой репутацией, которая им создана с помощью средств массовой информации и художественной критики, работающей на коммерсантов от искусства, что коллекционер стремится в максимально сжатые сроки обновить свое собрание новинок сезона, пока они не вышли из моды, и цены на них не упали до минимума. Из ценителя он окончательно превращается в оценщика.

Конечно, спекуляция в сфере изобразительного искусства в условиях XVIII века ещё не приняла тех масштабов, которых она достигла в современной художественной жизни, и подобный поворот проблемы коммерциализации искусства ещё не мог быть ни в какой степени предугадан во времена Дидро, заслугой которого остается всё же то, что он первым зафиксировал обозначившееся уже в то время противоречие между эстетическим отношением и чисто меркантильным интересом к искусству. В работах Дидро это противоречие принимает еще более широкое значение в качестве противоречия между интересами накопления (роскошью в её негативном, согласно Дени Дидро, смысле) и интересами подлинного развития духовного потенциала нации (истинной роскошью, по Дидро). В этих положениях Дидро легко «читаются» некоторые догадки, которые нашли впоследствии свою замечательную разработку в заметках Маркса, посвященных установлению различий между «производительным» и

«непроизводительным» трудом в сфере искусства, точнее, трудом, производительным с точки зрения капитала, и его противоположностью — производительному с общественной точки зрения духовному труду. Эта важная сторона марксистского понимания враждебности буржуазного общества искусству будет рассмотрена ниже, здесь же нам важно подчеркнуть, что уже демократическая мысль эпохи Просвещения зафиксировала это противоречие, антагонизм которого позднее раскрылся с особенной силой.

Другая сторона того же противоречия в положении искусства в условиях частной собственности связана у Дидро с девальвацией эстетической оценки в ситуации, когда художник пишет для того, чтобы удовлетворить требованиям вкуса богатого заказчика, и таким образом, как бы выходит из-под контроля общественного вкуса, «вкуса нации», как пишет Дидро, Он отмечает, что: «Мастера, которому богач заказывает картину, желая оставить её своему сыну, своему наследнику, как некую драгоценность, не остановит ни моё, ни ваше суждение, ни уважение к самому себе, ни боязнь повредить своему доброму имени: не для нации будет он работать, а для частного лица, и в итоге вы получите от него лишь посредственную вещь, не имеющую никакой ценности»³²⁰.

Дидро понимает, что эта работа для богатого мецената, которую иногда он даже вполне готов одобрить, каким-то образом связана с потерей эстетического уровня произведений. Дидро осознает также, что в этом случае частный интерес художника, стремящегося к выгодному заказу и коллекционера, стремящегося получить в свою частную собственность произведение искусства, противоречат интересам нации и, по сути дела, интересам народа. В той мере, в которой создание произведения искусства осуществляется с целью заработать, оно становится лишь средством, которое вполне можно «подогнать» под

³²⁰ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С.374-375.

любые требования заказчика. Объективные критерии художественной оценки, которые для Дидро воплощаются в независимых от меркантильного расчета суждениях общественного вкуса, в этом случае перестают играть сколько-нибудь существенную роль для художника. И в этом смысле коммерческий интерес, заставляющий собирать коллекции из произведений искусства, выключаемых таким образом из духовного арсенала всей нации, противоречит не только интересам общества, но губителен для самого художника. О новом типе «меценатов», фактически ничем не отличающихся от самых обычных спекулянтов, или ростовщиков, впервые сказал именно, Дидро: «Они вынуждают талант сторицей оплачивать покровительство, ему оказываемое, ... вырывают у него за ничтожную цену лучшие его творения, тайно обрекают его на нищенство, чтобы держать потом в рабстве и зависимости ...»³²¹. Дидро, анализируя это явление, прекрасно понимает, что именно социальные условия создают благоприятную почву для мощного расцвета спекуляции на произведениях искусства, при которой даже за счет создания невыносимых для творчества и унижительных для художника нищенских условий его существования, полной материальной зависимости от «покровителя», оказывается выгодным подобное, уже чисто буржуазное по своему духу, меценатство. Деформация традиционных форм покровительства искусству в буржуазных условиях привела к возникновению «меценатства», чисто ростовщического по своему характеру, а история искусства показывает нам примеры, когда за ничтожные гроши скупались не только почти все произведения художника, часто в буквальном смысле погибающего с голоду, но и право на все его будущие работы, которые продавались по гигантским ценам лишь после смерти автора. Необходимость материальной помощи для покупки холста, кистей, красок, для самой возможности творить становилась для

³²¹ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С.374-375.

художника началом настоящей рабской зависимости от «покровителя», скупающего за минимальную плату его работы. Ни о какой истинной любви к искусству в этих условиях, разумеется не могло быть и речи, а помощь художнику становилась очень похожей на «благодаяние» ростовщика, заинтересованного в полном бесправи и нищете людей, обращающихся к нему за помощью. Останавливаясь на выявлении социальных причин существования спекуляции на произведениях искусства, видя их в отчуждении богатства нации и концентрации его в руках немногих, Дидро писал о «меценатах» нового, буржуазного типа: «... если бы богатство соединилось с талантом и просвещением, эти люди сошли бы на нет»³²². Дидро, таким образом, предельно ясно сформулировал одну из основных антиномий буржуазного отношения к искусству: несовместимость эстетического интереса и интересов корысти; в той же мере это относится и к художнику, который, по словам французского просветителя, утрачивает эстетическое чувство, заботясь о материальном благополучии: «в тот момент, когда он думает о деньгах, он теряет чувство прекрасного»³²³.

Возможно, в ещё более резкой, чем во Французском Просвещении форме, немецкая эстетика этого периода осознает противоречие между частным интересом и общественной эстетической потребностью. «Слава и счастье художника, — писал об античности Иоганн Иоахим Винкельман, — не зависели от произвола невежественной гордости. Произведения искусства обсуждались не лишёнными вкуса никчемными критиками, возвысившимися благодаря низкопоклонству и

³²² Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С.374.

³²³ Дидро Д. Собр. соч. в 10-ти тт. Т.6. Искусство. М.-Л., 1936. С.593.

угодничеству, а ценились и награждались мудрейшими из народа в общем собрании всех греков»³²⁴. Связав расцвет искусства с условиями, когда было возможно народное самоуправление, (пусть оно и было иллюзией автора по отношению к реальной греческой истории), показав как главное условие развития подлинного искусства «дух свободы», Винкельман дал в своей исторической концепции и критику современного положения искусства. В его словах о невозможности расцвета искусства в эпохи, утрачивающие элемент действительной демократии ясно звучит критика современности, опрокинутая в прошлое. Даже при субъективных стремлениях того или иного правителя к развитию художественной культуры они оказываются тщетными во времена, когда «... дух свободы исчез и не было больше источника для возвышенного образа мыслей и для истинной славы»³²⁵

Демократизм позиции сближает Винкельмана и его старших современников. И Лессинг, при всей полемической заостренности своего «Лаокоона» против винкельмановского неоклассицистического идеала «благородной простоты и спокойного величия»³²⁶, оказывается близок своему предшественнику в критике социальных условий существования искусства. Наметившиеся признаки коммерциализации искусства в его время Лессинг проецирует на античную историю, давая резкую критику извращенности вкуса богатых коллекционеров, ценящих лишь виртуозность изображения самых ничтожных сюжетов. Он противопоставляет общественную оценку, которую получил один из античных живописцев, прозванный рипарографом (живописцем грязи), и ценность его работ в глазах богатых меценатов «хотя сладострастные

³²⁴ Винкельман И.И. История искусства древности. Л.: Изогиз, 1933. С.125.

³²⁵ Винкельман И.И. История искусства древности. С. 367-368.

³²⁶ Винкельман И.И. Избранные произведения и письма. - Л.: Academia 1935. С. 107

богачи и ценили его работы на вес золота, словно желая вознаградить их ничтожество искусственной ценой»³²⁷. Лессинг рассматривает не просто низкий вкус, а именно извращенность эстетической оценки, точно так же, как он рассматривает не просто отсутствие профессионализма у современных ему художников, а деформацию этого профессионализма, превращение его в пустое формальное мастерство и «наклонность к безудержному хвастовству этим жалким умением, которое не облагорожено достоинством самого изображаемого предмета»³²⁸, Лессинг схватывает связь между процессом извращения принципов подлинного реализма и ориентацией искусства на вкус богатых коллекционеров, хотя и не останавливается более подробно на этом аспекте проблемы.

Лессинг выразил и свое отношение к узко-утилитарному подходу к произведениям искусства, свойственному новой буржуазной эпохе. В заметках по поводу «Трактата о живописи» Д. Ричардсона он пишет: «Ричардсон рассматривает изобразительные искусства с камеральной точки зрения — насколько они увеличивают богатства страны. Верно, что художник употребляет для своей работы лишь немногие и при том весьма недорогие материалы, создает же из них нечто бесконечно превосходящее их по стоимости. Но если бы это обстоятельство вызвало у камералистов желание способствовать развитию живописи организацией работы по фабричному образцу, это привело бы не только к упадку искусства и порче вкуса, но и к тому, что выполненная работа в конце концов ценилась бы ниже стоимости употребленных на нее материалов»³²⁹.

³²⁷ Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. - М., 1957, Гослитиздат, С.81

³²⁸ Лессинг Г.Э. Лаокоон... С.81

³²⁹ Лессинг Г.Э. Лаокоон... С.454-455

В этих словах великого немецкого просветителя уже угадана враждебность буржуазного общества искусству, выражавшаяся не столько в примерах извращения критериев эстетической оценки отдельными буржуа-коллекционерами, но и в девальвации эстетической оценки искусства под влиянием чисто коммерческого подхода к нему, в условиях XVIII века выразившихся в специфической форме камерализма, то есть рассмотрения полезности искусства с точки зрения интересов государственной (буквально: «дворцовой» — камеральной) экономики. Критикуя эту позицию, Лессинг фактически дает критику и принципа буржуазного утилитаристского отношения к искусству, которое позже выражалось в многообразных формах, вплоть до подчинения искусства промышленному капиталу в современной рекламной или дизайнерской деятельности.

Резкая критика просветителями старых порядков в общественной и культурной жизни во многих случаях вскрывала и нарождающиеся противоречия в этих сферах, в частности, была связана с обличением чисто буржуазного уже по своему происхождению подхода к искусству, все более превращаемого в средство выгодной коммерции.

Именно в эстетике Просвещения впервые было сформулировано положение о противоречивом развитии искусства, сделаны попытки определить социальные причины, способствующие расцвету или приводящие к упадку художественного творчества. Просветительская эстетика вплотную подошла к анализу противоречий развития цивилизации, увидев в кризисе предреволюционной эпохи и те пороки, которые порождались миром капитала.

Хотя мир богатства критиковался в эстетике просветителей скорее как мир частных интересов, противостоящий требованиям гражданского долга, интересу общественному, но и в этой критике, сохраняющей ещё

этический оттенок, можно увидеть попытку анализа объективной противоположности между интересами развития художественной культуры общества и чисто коммерческим стремлением богатых меценатов нажиться, коллекционируя непрерывно дорожающие шедевры искусства. Видя снижение эстетического уровня произведений, созданных исключительно с целью угодить вкусам богатого заказчика, эстетическая мысль XVIII столетия оставила блестящие страницы, посвященные критике вкуса, извращенного в условиях роскоши. Полемическая острота художественной критики этого периода в лучших своих образцах несла и остроту социальную, а в попытках сформулировать теоретическое обоснование причин, непосредственно формирующих художественный процесс, потенциально содержались многие плодотворные идеи, развитые эстетикой следующего этапа, и, прежде всего, классической немецкой эстетикой конца XVIII — начала XIX века.

Критика утилитарного отношения к искусству в классической немецкой философии

Немецкая классическая эстетика, существенно уточнив многие теоретические положения просветительской мысли, выявив в ряде случаев непоследовательность, присущую ей, сохранила преемственность той гуманистической критики условий существования искусства в буржуазном мире, которая была начата просветителями.

Вышедшие в 1764 г., одновременно с «Историей искусства древности» Винкельмана, кантовские «Наблюдения над чувством

прекрасного и возвышенного» содержат ряд положений, непосредственно продолжавших просветительскую традицию оценки искусства. В этой работе, написанной в «докритический» период, Кант, подобно просветителям переносит проблематику современного ему искусства в прошлое, прослеживая, в частности, превращение в имперском Риме «благородной простоты» античного искусства в «пышность» и, затем, в «ложный блеск»³³⁰. Причем характерна его оценка этого процесса как «извращения вкуса», которая очень близка просветительской критике. Близка просветителям и его историческая концепция, которая рассматривает современность как подлинный расцвет «истинного вкуса», наступивший после того как «человеческий гений через некоторого рода возрождение снова благополучно восстал почти из руин»³³¹. Свои «Наблюдения» Иммануил Кант заканчивает следующими словами: «Нам остается лишь пожелать, чтобы так легко вводящий в заблуждение ложный блеск не отдалил нас незаметно от благородной простоты ...»³³².

Само противопоставление «ложного блеска», «роскоши», «пышности» принципам истинного вкуса в некоторых текстах Канта несет в себе социальный оттенок, момент противопоставления богатства и эстетического начала. В разделе «О роскоши», включённом в «Антропологию с прагматической точки зрения», Кант не случайно ставит произведения искусства как атрибут роскоши и какие-нибудь званые обеды как атрибут мотовства в один ряд, точно фиксируя в теории реальное низведение искусства в практике буржуазного общества до положения одного из атрибутов светской жизни. «Роскошь» (luxus)»

³³⁰ Кант И. Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного. - Соч. в 6-ти тт. - Т.2. - М.: Мысль, 1965. С.181-182.

³³¹ Кант И. Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного. С. 182

³³² Кант И. Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного. С. 182-183

— пишет Кант, — это проявляющий вкус избыток внешнего благополучия в обществе (противоречащий, следовательно, благу общества). Этот же избыток, но без вкуса называется откровенным мотовством (*luxuries*)... И в том, и в другом больше хвастливости (стремления к внешнему блеску), Чем умения пользоваться благами жизни (*selbstgeniessend*); первая желает проявить шик (балы и спектакли) для идеального вкуса; второе — блеснуть избытком и многообразием для вкушения (для физического чувства, например, званые обеды)»³³³.

Сам кантовский принцип «незаинтересованного суждения вкуса» начинает работать на эмансипацию эстетического чувства от грубо утилитарного отношения к искусству, подобного бюргерскому отношению к произведению искусства как к вещи, которую можно купить на рынке, описанном Гете. Именно поэтому Кант с такой настойчивостью повторяет: «Каждый должен согласиться, что то суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, очень пристрастно и не есть чистое суждение вкуса. Поэтому для того, чтобы быть судьей в вопросах вкуса, нельзя ни в малейшей степени быть заинтересованным в существовании вещи, в этом отношении надо быть совершенно безразличным»³³⁴.

В условиях, когда так резко столкнулось узкокорыстное отношение к искусству и эстетическое чувство, кантовский принцип «незаинтересованного суждения вкуса» был глубоко верен. Разумеется, вырванный из своего исторического контекста этот принцип позже стал использоваться в эстетических теориях неокантианского типа в его формалистическом аспекте, но у самого Канта он несёт в себе заряд

³³³ Кант И. Антропология с прагматической точки зрения. - Соч. в 6-ти тт. - Т.6. - М.: Мысль, 1966. С.494 —495

³³⁴ Кант И. Критика способности суждения. Соч. в 6-ти тт. Т.5. М.:Мысль, 1965. С.205.

подлинно гуманистической критики использования искусства как средства, а не цели.

По Канту, не только интерес к произведениям искусства должен быть свободен от голого практицизма, тем более от узкокорыстного интереса, но и само художественное творчество оказывается подлинным лишь постольку, поскольку воплощает в себе свободу как ориентацию на внутреннюю необходимость без внешнего принуждения, другими словами, является воплощением «целесообразности без цели». Сама деятельность художника подчинена внутренней необходимости и, в отличие от ремесла, осуществляется без внешнего принуждения, выступающего, в том числе, в виде заработка как цели деятельности и ее основного стимула. «Искусство отличается и от ремесла; первое называется свободным, а второе можно также назвать искусством для заработка. На первое смотрят так, как если бы оно могло оказаться (удаться) целесообразным только как игра, т.е. как занятие, которое приятно само по себе; на второе смотрят как на работу, т.е. как на занятие, которое само по себе неприятно (обременительно) и привлекает только своим результатом (например, заработком), стало быть, можно принудить к такому занятию»³³⁵.

Со времен позднего средневековья теоретическая мысль Европы создала множество вариантов разграничения «механических» и «свободных» искусств вплоть до самых фантастических, но лишь в эпоху капитализма принципом разграничения в кантовской концепции стала свобода от материального интереса, своего рода манифест независимости подлинного искусства от нарастающей его коммерциализации, сводящий художественное творчество до уровня «промысла», о котором позже напишет молодой Карл Маркс. Эстетическая мысль этого периода стремится сформулировать идеал подлинного художника,

³³⁵ Кант И. Критика способности суждения. С.319.

способного, как писал Шиллер в «Валленштейне», перенести читателя «Из повседневности мещанских дел // На более высокую арену, // Достойную великого столетья // В котором мы стремительно живем».

Враждебность буржуазного общества миру искусства, поэтическому творчеству понималась Шиллером в самом непосредственном смысле: как враждебность художественному творчеству «повседневности», являющейся для него синонимом засилья обеденных, меркантильных интересов. И потому полон подлинного гуманизма его вывод: в прологе к «Валленштейну»: «Не смеет повседневность и не должна глумиться над искусством», утверждающий не столько право художника на стремление к воплощению возвышенного идеала в своем искусстве, сколько его право на творчество в условиях засилья интересов чистогана.

Понимаемая так «повседневность» становится конкретным воплощением враждебного поэзии духа прозаического расчета, делающего неизбежным внутренний конфликт художника со своей эпохой. «Художник, — пишет Шиллер, — конечно, дитя века, но горе ему, если он в то же время воспитанник или даже баловень его. Пусть благодетельное общество своевременно отторгнет младенца от груди матери, дабы вскормить его молоком лучших времен, и дать дозреть до совершеннолетия под дольным греческим небом. И после того, как он станет мужем, пусть он, в образе пришельца, вернётся в свое столетие, но не для того, чтобы прельщать его своим появлением, но ради того, чтобы беспощадно, подобно сыну Агамемнона, очистить его»³³⁶. Для Шиллера конфликт с современностью приводит художника к необходимости служить своему времени, очищая и исправляя его, нигде художник-романтик Шиллер не приходит в своих теоретических

³³⁶ Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми тт. Т.6. Статьи по эстетике. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957. С. 311

размышлениях к точке зрения романтиков, которые так или иначе пытались уйти от проблем и коллизий своей эпохи, либо вживаясь предшествующие культуры, либо погружаясь в мир личных переживаний, достаточно независимых от злобы дня. Однако романтический уход от современной эпохи был иллюзорен и, как показал Гегель, выражал характерный именно для новейшего времени субъективизм художника, от которого он уже не мог никуда деться, перенося его в прошлое с той же силой, с какой выражал его и в ироничном отношении к современникам. Для Шиллера же даже обращение к антике не самоцель, а лишь средство для решения проблем, которыми живет современность, а художник прежде всего «дитя века». Если этот век не понимает творца и, более того, враждебен ему, то даже и в этом случае художник, согласно взглядам Шиллера, обязан служить своему времени и своему народу. С другой стороны, само обращение к великому искусству прошлых эпох, в частности, к наследию античности, носит уже иной характер у Шиллера, чем у просветителей. Он острее осознает то обстоятельство, что развитие европейской цивилизации привело к опустошению некогда цельного человека, к превращению его в человека-частичного, человека-функцию. «Вечно прикованный к отдельному малому обрывку целого, человек сам становится обрывком, слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не в состоянии развить гармонию своего существа, и, вместо того, чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки»³³⁷ Шиллер, таким образом, впервые в истории европейской эстетической мысли ставит проблему отчуждения культуры в буржуазном обществе, с присущей ему специализацией и разделением труда, отделяющими в том числе и сферу умственного труда, и сферу духовной культуры от большинства членов этого общества.

³³⁷ Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми тт. Т.6. С.302.

Реальный человек, утеревший античную гармонию, ставший лишь «отпечатком своего занятия», живущий в «государстве нужды и рассудка» может быть, согласно Шиллеру, путем эстетического воспитания снова превращен в гармонично развитую личность, подлинного гражданина «эстетического государства». Но здесь возникает ещё одна проблема, диктуемая условиями буржуазного общества, — средство, с помощью которого можно возвысить современного человека до подлинно человеческого — цельного и гармоничного — состояния, то есть само искусство, погибает в мире прозаических отношений, построенных на голом расчете: «Полезность, — пишет Шиллер, — является великим кумиром времени, которому должны служить все силы и покоряться все дарования. На этих грубых весах духовные заслуги искусства не имеют веса, и, лишённое поощрения, оно исчезает с шумного рынка столетия»³³⁸, Выхода из этой ситуации великий немецкий поэт не видит, да и выхода реального, по сути дела, в пределах буржуазного общества просто не существует. И ситуация, описываемая Шиллером, начинает напоминать постулируемое в «Критике практического разума» движение к иллюзорной цели, которую в принципе невозможно достичь никогда.

Социальные моменты звучат во многих чисто эстетических, на первый взгляд, шиллеровских сопоставлениях «наивного» и «сентиментального», античного и современного. Да и само сопоставление художника «наивного и одухотворенного юного мира» и художников «искусственного культурного века»³³⁹ есть в то же время и сопоставление различного положения искусства в эти эпохи. Меркантилизм современной эпохи, присущее ей грубо-утилитарное отношение к художественному творчеству, которые так ярко вскрывал во многих своих работах Шиллер, создают подлинную суть

³³⁸ Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми тт. Т.6. С. 290.

³³⁹ Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми тт. Т.6. С. 404-405

«культурного века», которая оказывается ближе к тому, что Вико назвал «вторичным варварством». К основным выводам гениального итальянского мыслителя близка и шиллеровская характеристика «духа времени» современной ему эпохи, который «колеблется между извращённостью и дикостью; между тем, что противоестественно, и тем, что только естественно; между суеверием и моральным неверием, и только равновесие зла иногда ставит ему границы»³⁴⁰.

Шиллер глубоко и точно вскрывает враждебный подлинному творчеству характер «духа времени», однако нельзя и модернизировать шиллеровскую позицию в этом вопросе: исторические условия, в которых созрело его эстетическое учение, не давали еще возможность до конца проследить все аспекты враждебности буржуазного общества искусству. Это обстоятельство объясняет тот факт, что в теоретическом наследии немецкого поэта преобладает объяснение кризиса современного ему искусства отсутствием эстетического содержания в предмете, которое оно вынуждено изображать, т.е. в социальной действительности. Отсюда и основное для Шиллера требование деактуализации искусства, определенной дистанции, своего рода «высоты», с которой художник должен изображать «возмущающую нас действительность»³⁴¹.

Это же обстоятельство породило шиллеровское противопоставление, принудительного труда и «свободной игры», являющейся сутью творчества. В этом противопоставлении Шиллер близок кантовскому анализу искусства, имеющего цель в самом себе, и ремесла, имеющему внешнюю и принудительную цель — заработок. Даже в случае с характеристикой ремесла перед нами пример тех «отрицательных определений» труда, о которых писал впоследствии

³⁴⁰ Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми тт. Т.6. С. 299.

³⁴¹ Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми тт. Т.6. С. 415.

Маркс и которые были теоретическим отражением реального процесса отчуждения трудовой деятельности в условиях капитализма, превращавшего труд из цели в средство, делающего трудовую деятельность подневольной и принудительной, несущей свое оправдание для человека лишь в зарплате как результате. С ещё большим основанием эти «отрицательные определения» начинают использоваться в эстетической сфере. В этом смысле, шиллеровская антитеза искусства и подневольного труда явилась одной из многочисленных теоретических попыток обоснования необходимой для дальнейшего развития искусства эмансипации его от нарастающего процесса коммерциализации.

Ещё более важно отметить, что эти «отрицательные определения» начинают доминировать и в размышлениях Шиллера об отношении искусства к современной буржуазной действительности. В письме, которое он написал Гердеру 4 ноября 1795 года, мы читаем: «Это преобладание прозы над поэзией во всем нашем бытии столь кажется мне, велико и решительно, что дух поэзии, вместо того чтобы стать властителем прозы, неизбежно ею заражается и, стало быть, гибнет. Поэтому не вижу я для гения поэзии иного спасения, как покинуть область действительности и направить свои усилия не на опасный союз, а на полный разрыв с ней»³⁴². Таким образом, не «свобода для», а именно «свобода от» была итогом эстетических размышлений Шиллера о судьбе художественного творчества в условиях современного ему общества, общества, ставшего для великого поэта воплощением пошлой «повседневности» и прозы, несущих гибель художественному гению.

Особый акцент подобному повороту проблемы придали в своих теоретических размышлениях романтики. В «Атенийских фрагментах» Фридриха Шлегеля 1798-1800 гг. есть слова, звучащие ещё более резко,

³⁴² Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми тт. Т. 7 Письма. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957.С.356.

чем шиллеровское осуждение прозаизма современности: «Повседневность, экономия — необходимое дополнение для всякой не прямо универсальной натуры. Талант и образование часто теряют себя в этом окружающем элементе», и, напротив, «все подражатели в поэзии и философии являются, в сущности говоря, не нашедшими себя экономами»³⁴³. Это замечание интересно с двух точек зрения: во-первых, здесь с абсолютной ясностью выражена мысль о враждебности коммерциализации всей жизненной сферы или, по терминологии Шлегеля, «экономии» таланту, теряющему себя «в этом окружающем элементе»; во-вторых, здесь выражена с не меньшей четкостью мысль, характерная именно для теоретической концепции романтиков, мысль о принципиальной противоположности «обыденного» человека, не способного к творчеству и нуждающегося в естественной для него «экономии» как воплощении всей пошлости прозаического его существования, и «универсальной натуры» творца, своей яркой оригинальностью выделяющегося на этом общем сером фоне.

Эта трансформация демократической в своей основе критики буржуазных условий существования искусства, звучащей со времён Просвещения, в критику элитарную намечается почти одновременно у многих немецких мыслителей. Причем, процесс этой трансформации затронул и отношение к самой просветительской традиции, которая чаще всего отождествлялась романтиками с воплощением рассудка или, еще точнее, воплощением рассудочной пошлости буржуазного мира. Обе эти тенденции сфокусировались в словах Шеллинга, сказанных в 1803 году, в тот период его профессорства в Йенском университете, когда он входил в кружок романтиков.

³⁴³ Цит. по : *Лифшиц М.А.* Карл Маркс. Искусство и общественный идеал. М.: Худож. лит-ра, 1979. С.63.

«Ничего не может быть опаснее для государства, чем охлократия, духовная охлократия ведет за собой гражданскую, а куда же отнести, как не к сфере духовной охлократии, то господство обыденного, лишённого идеи рассудка, которое достигнуто Просвещением, происшедшим из Франции?»³⁴⁴.

Итак, власть толпы — господство пошлого рассудка — идеи революционной Франции: такова была для романтиков взаимосвязь важнейших, с их точки зрения, аспектов враждебной подлинному творчеству действительности. И если в самой предреволюционной Франции эта враждебность понималась как противоестественность вкуса богатых коллекционеров, низводящих искусство до послушного исполнителя капризов единиц, лишаящего его возможности просвещать и возвышать всю нацию, то теперь она стала трактоваться как враждебность творениям гения вкуса и эстетических требований «толпы». Это было первое резкое столкновение двух позиций: буржуазно-демократической и элитарной, реакционной в своей основе. Эстетическая борьба нашего столетия знает дальнейшее развитие обеих тенденций оценки положения искусства в мире, разделенном на неравные в материальном, а, следовательно, и духовном отношении группы людей. Сама элитарная критика буржуазных условий существования искусства трансформировалась сегодня в различные теоретические обоснования несовместимости конформизма «толпы», ориентирующейся на примитивное коммерческое «массовое искусство» и одинокого бунта авангарда, трактуемого как «антикоммерческое», а, порой, и как единственное «антибуржуазное» течение в современной художественной жизни.

Возможность подобной трактовки в потенции, в зародыше содержалась уже в позиции романтиков, которые первыми

³⁴⁴ Цит. по: *Давыдов Ю.Н.* Искусство и элита. М.: Искусство, 1966. С.53

противопоставили гения, порывающего со всеми критериями «обыденных» требований к художественному произведению, и толпу «гармонических пошляков», эти требования выдвигающих. Конечно, порой и в романтизме можно встретить мотивы, в чём то родственные просветительской критике искусства, работающего только на потребу богачей. Так, Вакенродер заметил однажды, что нынешние художники «вовсе и не хотят, чтобы зрителя всерьёз волновало то, что они изображают; они работают по заказам знатных господ, которым надобно вовсе не то, чтобы искусство трогало и облагораживало, но чтобы ослепляло и щекотало нервы своим блеском...»³⁴⁵. Но подобная близость просветительским воззрением была скорее исключением, чем правилом для романтической критики. В большинстве же случаев критика вкуса «знатных господ» сливалась с обычной для романтизма критикой вкуса «толпы», поскольку в обоих случаях основой требований к искусству был узкоутилитарный принцип пользы, вне зависимости от того, сводил ли он искусство к «легкомысленной забаве», о которой писал Вакенродер, или низводил его до жалкого украшения нищенского существования бедняка, погрязшего в мелких заботах о хлебе насущном.

Сама по себе критика утилитарного отношения к искусству точно фиксировала свойственное именно буржуазному обществу приведение любой деятельности к единому знаменателю полезности. Но эта критика распространялась романтиками и на многие прогрессивные идеи Просвещения, однозначно трактуемого как воплощение голого утилитаризма и рассудка, враждебных творчеству. Это обстоятельство было предопределено самим характером романтического течения, возникшего как реакция на революцию во Франции. Маркс писал в письме к Энгельсу о том, что «Первая реакция на французскую революцию и связанное с ней Просвещение, естественно, состояла в том,

³⁴⁵ Литературные манифесты западно-европейских романтиков. М.: Изд. Моск.ун-та, 1980. С.74.

чтобы видеть все в средневековом, романтическом свете ...»³⁴⁶. Еще одна сторона этой реакции заключалась в той резкой критике «охлократии» и вкуса «толпы», к которой, в значительной степени, и свели немецкие романтики всю проблему враждебности буржуазного общества искусству.

Иное, гораздо более глубокое решение этой проблемы намечает в своих эстетических работах Гёте. Он тоже анализирует утилитарное отношение «заурядного любителя» к произведению искусства как к вещи, покупаемой на рынке, но его гораздо больше интересует не критика филистерского, «бюргерского» отношения к искусству, а критика тех буржуазных условий, которые воспроизводят такое сугубо коммерческое, к нему отношение. В этом смысле он гораздо больше внимания уделяет анализу того «недоброго духа времени»³⁴⁷, которому, по его собственному замечанию, поддавался и он сам. «Это наша общая беда», — писал Гёте о чуждом поэтическому содержанию характере новейшей эпохи, и такая постановка проблемы в корне отличала его концепцию от романтической критики вкуса «толпы», сближаясь с гегелевским анализом проблемы, видевшего ее суть в объективных условиях времени.

Подобно Гегелю, писавшему о недостатках современного искусства, коренящихся в «неудовлетворительности содержания», Гёте пишет: «Талант растрочен попусту, если содержание ничтожно. Именно потому, что у новейших художников отсутствует достойное содержание, хромает и все новейшее искусство»³⁴⁸. Не имея достойного содержания перед собой, художник все более погружается в мир субъективных переживаний. В этом заключается, согласно Гёте, суть отличия античной

³⁴⁶ Маркс К. Письмо Ф. Энгельсу, 25 марта 1868 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т.32. С.44.

³⁴⁷ Эккерман И.-П. Разговоры с Гёте. М.: Худож. лит-ра, 1981. С.86.

³⁴⁸ Эккерман И.-П. Разговоры с Гёте. С.86.

эпохи, имеющей объективное эстетическое содержание и современности.

Современный художник, согласно Гёте, ориентируется не на объективное содержание предмета, а на демонстрацию собственных субъективных умений: «все как будто сговорились подражать новейшим виртуозам, которые выбирают для исполнения не те пьесы, что доставят публике чистое музыкальное наслаждение, но те, в которых можно выставить напоказ свою блестящую технику. Везде и всюду индивидуум старается поразить толпу своим собственным великолепием. И нигде мы не встречаем честного стремления отступить на задний план во имя общего дела»³⁴⁹.

Гёте в своей критике современной художественной ситуации продолжает лучшую традицию французского и немецкого Просвещения, показавшего связь кризиса в художественной жизни с гипертрофией «частных интересов», с ориентацией искусства на прихоть заказчика, с отказом от объективных эстетических ценностей в угоду коммерческому успеху. И этот успех в условиях современного общества становится независимым от истинной величины таланта, замечает Гёте, поскольку «благосклонностью публики пользуется скорее тот, чья личность не слишком возвышается над общим уровнем»³⁵⁰. Само гётевское понимание противоположности эстетических критериев оценки таланта и чисто количественных показателей его успеха значительно углубляется по сравнению с романтической трактовкой, поскольку этот «общий уровень», нивелирующий всё до своего понимания, получает глубокое объяснение с социальной точки зрения. Сами общественные условия складываются таким образом, что личность вынуждена развивать сугубо частные особенности, добиваться социального

³⁴⁹ Эккерман И.-П. Разговоры с Гёте. С. 156-157.

³⁵⁰ Эккерман И.-П. Разговоры с Гёте. С. 151.

признания и увеличивать своё состояние и поэтому, говорит Гёте устами Вильгельма Мейстера, бюргер не обладает возможностью «личного развития». И эта невозможность гармоничного развития личности, эта «бесформенность», по выражению Гёте, приводит и в искусстве к отрицанию объективной гармонии, эстетической «формы» реальности, сведению всего к пустому эффекту. Естественно, что в этих условиях, равно довлеющих и над искусством, и над публикой, даже искреннее желание понять художественное творчество и живой интерес к нему начинают принимать извращенный характер. Причём, немалую долю участия в извращении этой естественной эстетической потребности сыграла коммерция на искусстве: «Мы были очевидцами того, к чему за последние двадцать лет привел оживившийся интерес публики к изобразительным искусствам, который находил выражение в речах, публикациях и покупках. Умные фабриканты и предприниматели приняли художников на свое иждивение и с помощью ловких механических репродукций взымали дань с любителей, которых они удовлетворяли, но не просвещали. Таким образом зарождавшиеся в публике эстетические склонности искусственно удовлетворялись и тем самым отклонялись и губились», — писал Гёте в статье «Искусство и ремесло»³⁵¹. Это извращение художественного вкуса стало равно свойственно и «массовому», и «элитарному», пользуясь современной терминологией, искусству в условиях буржуазного общества, где «причуды художника служат сумасбродству богача»³⁵². Есть, таким образом, важная посредующая связь между субъективизмом новейших художников, коренящимся в самом «недобром духе времени», и критериями оценки искусства в среде буржуа, чья эстетика уже в то время ничем не отличалась от той купеческой «эстетики», которая, по замечанию, В.В. Воровского целиком совпадала с известным принципом

³⁵¹ Гёте И.В. Об искусстве. М.: Искусство, 1975. С.104-105.

³⁵² Гёте И.В. Об искусстве. С.65.

«чего моя нога захочет». В современных Гёте условиях единственным противоядием от этой губительной нивелировки объективных художественных критериев могла служить лишь определенная эмансипация профессиональных и художественно-критических оценок от общепринятых. Поэтому Гете с такой настойчивостью проводит мысль о взаимной независимости коммерческой и эстетической оценки художественного творчества. Он пишет: «Друг искусства, любитель и особенно собиратель, который платит за него, свободен от каких-либо предписаний, волен хвалить, оценивать, приобретать то, что ему лично больше по душе. Но пусть он не требует, чтобы мы соглашались с ним, и пусть уж не гневается, если мы иногда задумаем увести художника от него и направить на другие пути»³⁵³.

В этом смысле следует понимать и гётевское утверждение, что художнику не должно нравиться то, что нравится публике. В этих словах звучит не обоснование своеобразного эстетического «аристократизма», а требование высшей правды искусства, в следовании которой художник подобен врачу, не прислушивающемуся к капризам больного, или педагогу, не считающемуся с прихотями детей, или судье, не внимающему страстям противников. Ибо для художника главной остаётся та высокая цель, к которой он стремится и «предпочтет увлечь к ней других, пусть даже недовольных, а не располагаться вместе с ними на привал на полпути»³⁵⁴.

Даже прикладное искусство Гёте рассматривает с тех же позиций, противопоставляя бескорыстное стремление к художественному совершенству и чисто утилитарное стремление превратить произведение в символ роскоши. В этом смысле интересно гётевское противопоставление «богатства» и «роскоши», которое несёт в себе

³⁵³ Гёте И.В. Об искусстве. С.107.

³⁵⁴ Гёте И.В. Об искусстве. С.109.

догадки о явлении, получившем в современной западной социологии название «престижного символизма». Речь идет о ситуации, при которой обладателя какого-либо произведения искусства интересуют не эстетические его качества, а лишь его знаковая функция символа богатства. При этом обладание таким произведением значимо лишь с точки зрения той информации, которую несет этот символ благосостояния о социальном статусе своего владельца. Гёте заметил и постоянную погоню за ускользающей модой, стремление к новизне, становящееся самоцелью, связанное с этим явлением, которое можно было бы назвать товарным отношением к искусству.

Этому товарному, чисто коммерческому, потребительскому отношению Гёте противопоставляет эстетическое отношение, непосредственно связанное с духовным богатством, коренным образом отличающимся от роскоши. Гёте пишет: «Простой материал, обработанный настоящим художником, обретает внутреннюю вечную ценность, тогда как форма, приданная механическим работником даже самому драгоценному металлу, даже при наилучшей обработке, всегда будет чем-то незначительным и безразличным и может радовать лишь до тех пор, пока внове. В этом, по-моему, и заключена разница между роскошью и настоящим богатством. Роскошь, как мне представляется, вовсе не в том, что богач владеет множеством драгоценных вещей, а в том, что ему необходимо было сперва придать новую форму этим вещам для того, чтобы они доставляли своему владельцу и мгновенную радость и некую значимость в глазах других людей. А настоящее богатство означает владение такими благами, которые можно сохранять всю жизнь, постоянно ими наслаждаться, и приобретая больше знаний, всё больше радоваться этому наслаждению»³⁵⁵.

³⁵⁵ Гёте И.В. Об искусстве. М.: Искусство, 1975. С.103-104

В этом противопоставлении бескорыстного эстетического наслаждения и утилитарного подхода к искусству, свойственного буржуа, Гёте по-своему выразил противоположность «искусства» и «ремесла», сформулированную Кантом. В обоих случаях в основу понимания их несовместимости было положено представление о несовместимости эстетического подхода к художественной форме и интересов корысти.

В то же время гётевское понимание враждебности буржуазного общества искусству оставалось во многом не до конца последовательным, отражая внутренне противоречивую позицию Гёте, отмеченную в своё время Энгельсом, писавшим: «... в нём постоянно происходит борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей его среды внушало отвращение, и осмотрительным сыном франкфуртского патриция, достопочтенным веймарским тайным советником, который видит себя вынужденным заключать с этим убожеством перемирие и приспособляться к нему ... Гете был слишком разносторонен, он был слишком активной натурой, слишком соткан из плоти и крови, чтобы искать спасения от убожества в шиллеровском бегстве к кантовскому идеалу; он был слишком проницателен, чтобы, не видя, что это бегство в конце концов сводилось к замене плоского убожества высокопарным. Его темперамент, его энергия, все его духовные стремления толкали его к практической жизни, а практическая жизнь, с которой он сталкивался, была жалка»³⁵⁶. Ничтожество этой жизни, её прозаический дух, убивающий подлинный художественный гений, осознавались Гёте, но до конца признать, что строй, враждебный искусству, требует своей революционной ломки он не мог. И само обличение буржуазного отношения к искусству порой сводится Гёте к

³⁵⁶ Энгельс Ф. Немецкий социализм в стихах и прозе // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т.4. С.208-248. С. 233.

обличению примитивных эстетических требований отдельного буржуа-филистера.

Этот недостаток был присущ практически всей догегелевской эстетике, особенно резко проявившись в романтических теориях. Традиция, согласно которой происходила подмена критики буржуазного отношения к искусству критикой вкусов отдельного бюргера, ставшего воплощением обывательского, мещанского отношения к творчеству, выразилась и в специфике понимания самого слова «буржуа», которое, по мнению Теодора де Бонвиля, «означало человека, поклоняющегося только пятифранковой монете, не имеющего другого идеала, кроме сохранения собственной шкуры, и любящего в поэзии сентиментальный роман, а в пластических искусствах — литографию»³⁵⁷.

На этом пути критика условий существования искусства в буржуазном обществе могла легко превратиться в поверхностное обличение примитивных вкусов публики и, соответственно, свестись к критике искусства, ориентирующегося на обычный уровень этих вкусов, легко приспособляющегося к требованиям «рынка». Возможность такой трансформации была заложена уже в некоторых аспектах романтической теории иронического отношения к требованиям «толпы». Дальнейшая эволюция этой линии, идущая через Шопенгауэра к Ницше и Шпенглеру, привела в итоге к современному противопоставлению «элитарного» и «массового», то есть коммерческого, искусства, таким образом, вся проблема сводится к очередному варианту обличения «конформизма толпы».

В отличие от тех буржуазных философов, которые стояли на этой позиции, блестяще высмеянной в свое время Гегелем на примере романтической теории иронии, сам великий немецкий идеалист прекрасно понимал, что не в примитивности вкуса и тем более не в

³⁵⁷ Цит. по: Плеханов Г.В. Соч. Т. XIV. М.: ГИЗ, 1925. С. 128.

конформизме толпы мещан заключается суть проблемы. Он показал, что даже личность, которая первоначально пытается строить иллюзии по поводу своей независимости, дающей ей право пренебрежительно относиться к толпе, занятой лишь проблемами достижения своих меркантильных целей, кончает всегда одинаково, а именно тем, что «субъект обламывает себе рога, вплетается со своими желаниями и мнениями в существующие отношения и разумность этого мира, в его сцепление и приобретает себе в нем соответствующее местечко. Сколько бы тот или иной человек ни ссорился с миром, сколько бы его ни бросало из стороны в сторону, он в конце концов все же ... делается таким же филистером, как все другие»³⁵⁸. Делая главный акцент на анализе «разумности этого мира», «его сцеплений», обладающих собственной логикой, подчиняющей себе любую субъективную претензию на независимость от них, Гегель справедливо высмеивал элитарные иллюзии романтиков, пытающихся увидеть главное противоречие эпохи в противоположности духовных устремлений творческой личности мещанским идеалам «обыденного человека», «филистера».

Противоречие, по Гегелю, не сводимо к внешней конфронтации, оно во внутренних законах, определяющих действия всех без исключения индивидуумов в буржуазном обществе, и довлеющих над «непонятым» гением с той же силой, с которой довлеют они над «не понявшей» его толпой филистеров. Для анализа этих, независимых от воли и желания отдельных людей, законов, для дальнейшей, уже собственно научной, разработки проблемы необходимо было прежде всего отказаться от способа аргументации «ad hominem». Отказаться от критики меркантилизма, «бюргерского» отношения к искусству и перейти к критике объективных условий, которые создают и воспроизводят тот тип отношения к искусству, при котором его

³⁵⁸ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х тт. М.: Искусство, 1968-1973. Т.2. С.305.

дальнейшее развитие было весьма проблематично. Столь же необходимо было для углубления объективности анализа проблемы отказаться от критики того, что впоследствии назовут «коммерческим искусством», и перейти к анализу самого процесса коммерциализации искусства, совершенно независимого и от субъективных эстетических вкусов отдельно взятого буржуа, и от субъективного неприятия их отдельными художниками, близкими к теоретикам романтизма.

Гегель был первым, кто вплотную подошел к пониманию того, что буржуазное общество или, как пишет он сам «современное прозаическое состояние», враждебно искусству по самой своей природе, противоречит дальнейшему развитию искусства теми своими сторонами, которые составляют его специфическое качество и которые необходимо считать уже не просто «сторонами», а «сутью» современного ему общества. Гегель анализирует «прозаическое состояние» с той же «беспоощадностью», которая, по словам Маркса, была свойственна Рикардо. Нам представляется принципиально важным именно такой акцент в анализе гегелевской проблемы «смерти искусства», поскольку она достаточно часто рассматривается как пример гегелевского «некритического позитивизма», если использовать здесь известную характеристику Маркса. Так, например, рассматривает Гегеля в одной из своих статей Ю.Н. Давыдов, который пишет: «Немецкий философ был слишком зачарован могучей поступью буржуазного прогресса, чтобы видеть в факте кризиса искусства, наступившего в результате его отчуждения от «субстанциональной целостности» общественной жизни, приговор или хотя бы упрек капиталистической цивилизации»³⁵⁹. Подобная оценка специфики гегелевского подхода к проблеме кризиса искусства верна, разумеется, в том случае, если его сравнивать с подходом Маркса, сумевшего впервые сделать революционные выводы

³⁵⁹ Давыдов Ю.Н. Художник и отчужденное искусство // Вопросы эстетики. Вып.8. М.: Искусство, 1968. С.211.

из самого факта враждебности буржуазного общества искусству. Но, если сравнивать уровень гегелевского анализа этой проблемы с теми её постановками, которые стали уже традиционными для его предшественников, то нельзя не признать, что именно отказ от чисто моральной или чисто эстетической критики сложившейся ситуации, переход к подчеркнуто объективному её анализу и составляет основное научное достижение Гегеля. В этом смысле он безусловно был прав, когда давал резкую оценку беспомощности субъективного неприятия «прозаического состояния» современного мира, которое несколько не способствует его пониманию: «Если кому нравится сетовать и порицать такое положение вещей, то он может считать это явление признаком порчи и приписывать его преобладанию в наше время страстей и эгоистических интересов, отпугивающих как требуемое искусством серьёзное отношение, так и доставляемую им радость. Он может обвинить в этом тяжелые условия нашего времени, запутанное состояние гражданской и политической жизни, не позволяющее, по его мнению, душе, находящейся в плену у мелких интересов, освободиться от них и подняться к высшим целям искусства. По его мнению, сам ум человека поставлен на службу этим тяжелым условиям и мелким интересам дня; сам интеллект всецело предан наукам, полезным лишь для достижения подобного рода практических целей, впал в соблазн и обрек себя на добровольное изгнание в эту безотрадную пустыню»³⁶⁰.

Гегель сумел достаточно точно охарактеризовать специфику способов критики буржуазных условий существования искусства, которые были приняты в предшествующей ему теоретической мысли, которая исходила из возможности возвращения вспять, к «золотому веку» расцвета искусства, неразрывно связанному с «наивным»

³⁶⁰ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х тт. Т.1. С.16.

восприятием окружающей действительности, утраченном в современном меркантильном мире. Для Гегеля же прогресс развития человеческого общества неотделим от неизбежных для него потерь. Одна из этих потерь — утрата непосредственности восприятия действительности и, по Гегелю, она неизбежна ибо «состояние невинности, это райское состояние, есть животное состояние. Рай есть парк, в котором могут оставаться только звери, а не люди»³⁶¹. Учитывая и руссоистский анализ «естественного состояния» и шиллеровскую концепцию «наивной» поэзии, Гегель видит, что за этой «утратой невинности» стоит прогрессивное развитие человеческого духа, поскольку он «возвращается в свою внутреннюю жизнь», в определенной степени отходя от формы искусства, которая «перестала быть высшей потребностью духа»³⁶². И это еще одна из причин того, почему «наше время по своему общему состоянию неблагоприятно для искусства»³⁶³. Ибо и сам художник, и вся окружающая его жизнь равно проникнуты «голосом рефлексии», который тоже, по-своему, отражает прозу современного мира, оставившего далеко позади поэтическое воображение древности.

Если предшествующая Гегелю эстетика в своем противопоставлении поэтического гения античности и прозаизма современной жизни или «наивного» и «сентиментального» остро осознавала необходимость исторического подхода к анализу художественного творчества, то Гегель делает ещё один шаг в этом направлении, ставя вопрос уже о закономерностях исторического развития искусства. Более того, он лишает отвлеченности и традиционную критику искусства современности, давая единственно реальный поворот теме кризиса искусства, связывающий искусство с его

³⁶¹ Гегель Г.-В.-Ф. *Философия истории*. Соч. Т. XIII. М.-Л.: Соцэгиз, 1935. С. 304.

³⁶² Гегель Г.-В.-Ф. *Эстетика* в 4-х тт. Т. 1. С. 111.

³⁶³ Гегель Г.-В.-Ф. *Эстетика* в 4-х тт. Т. 1. С. 17.

истоками, коренящимися в жизни «гражданского общества», иными словами, в сфере экономических интересов. Конечно, никакого прямого вывода о зависимости искусства как формы общественного сознания от развития общественного производства у него нет и не могло еще быть, но, когда Гегель пишет, что и искусство, и наука, и религия, и государственное устройство развиваются согласно общей, внутренней логике, имея «общий корень», и этот источник их развития есть «дух времени», то в подобной постановке проблемы уже содержится в мистифицированном виде догадка о закономерностях, управляющих развитием и форм общественного сознания, и форм общественного устройства — о закономерностях экономических. Именно поэтому, как писал Ф. Энгельс, – «развитие его мыслей всегда шло параллельно развитию всемирной истории», и именно поэтому даже в тех случаях, когда истинное отношение вещей мистифицировалось, все же «реальное содержание повсюду проникало в философию»³⁶⁴.

Опираясь на труды Смита, Стюарта, на классические для своего времени работы по политической экономии, очень ценимую им как науку, которая «делает честь мысли, потому что она, имея перед собой массу случайностей, отыскивает их законы»³⁶⁵, Гегель сумел соединить догадки об историческом характере развития искусства, сформулированные в предшествующей ему эстетической традиции с теоретическим обоснованием закономерностей этого развития. Прежде всего это относится к проблеме «отчуждения» искусства как наиболее общей закономерности, определяющей специфику его положения в буржуазном обществе и те формы, в которых протекает его коммерциализация. В гегелевском анализе процессов «отчуждения»

³⁶⁴ Энгельс Ф. Рецензия на книгу: Карл Маркс «К критике политической экономии» // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т.13. С.489-99. С. 496.

³⁶⁵ Гегель Г.В.Ф. Философия права. Сочинения. Т. VII. М.-Л.: Соцэгиз, 1934. С.218.

заключена уже догадка о существовании товарного фетишизма при капитализме, догадка, само возникновение которой было бы не мыслимо без того философского переосмысления достижений современной ему политэкономии, которое осуществил ученый.

В «Капитале» Маркса приводится ссылка на следующее место из гегелевской «Философии права»: «Когда мы обращаем внимание на понятие стоимости, тогда сама вещь рассматривается лишь как знак, и она имеет значение не сама по себе, а как то, чего она стоит»³⁶⁶. Разумеется, наиболее парадоксальные формы проявления подобного «переворачивания» отношения вещи и её стоимости в сфере искусства, подобные хорошо известным примерам использования произведений лишь как простых знаков стоимости, будь то помещение их в качестве капитала в банк или использование самых странных чудачеств авангарда в качестве выгодного с рекламной точки зрения капиталовложения, в качестве выгодного с рекламной точки зрения капиталовложения, в обоих случаях, одинаково безразличные к эстетическому аспекту, не могли быть даже предположены немецким ученым. Но заслуга его заключается в том, что он дал настолько ясную всеобщую форму этого противоречия в своем учении об «отчуждении» духовных умений, что ситуация, при которой даже такая специфическая «вещь» как произведение искусства может иметь значение «не сама по себе», а лишь как то, «чего она стоит» была уже предугадана в нем, а позже и возникла в реальной практике художественной жизни прошлого столетия. Гегель четко фиксирует форму этого противоречия, говоря: «Духовные умения, науки, искусства, даже религиозные действия (проповеди, обедни, молитвы, благословения над освященными предметами), изобретения и т.д. становятся предметами договора, приравниваются к общеизвестным вещам по способу покупки, продажи и т.д.

³⁶⁶ Маркс К. Капитал. Т.1. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд.// Т.23. С.5-784.С/101/

... Познание, науки, таланты и т.д. свойственны, разумеется, свободному духу и представляют собою его внутренние качества, и не нечто внешнее, но вместе с тем можно посредством высказывания дать им внешнее существование и отчуждать их, благодаря чему они подводятся под определения вещей»³⁶⁷.

Спокойная констатация факта превращения продуктов духовного труда в отчуждаемую вещь отличает гегелевский анализ от трагического понимания несовместимости подлинного искусства и «шумного торжища века», если использовать здесь шиллеровское выражение, от обостренного неприятия процесса овеществления духовного производства, подчинения его власти денежных отношений, которое звучит и у Шиллера, и у Гёте, и у романтиков. Но Гегель именно благодаря своей бесстрастной научности, своему стремлению понять явление в его собственной специфике, не принося никаких личных оценок в его анализ, смог вычленить суть процесса. М.Ф. Овсянников очень точно сравнил ту роль, которую сыграла классическая политическая экономия для развития гегелевских взглядов в период крушения революционных идеалов его юности, с той ролью, которую сыграла философия Канта для Шиллера, ищущего новую теоретическую программу после кризиса его республиканских устремлений³⁶⁸.

Обратившись к анализу экономической сферы, которая до него однозначно противопоставлялась искусству, Гегель смог найти в себе силы «понять необходимость и простить оной», пользуясь пушкинскими словами. Более того, он смог наметить единственно верный подход к традиционному сопоставлению современной рефлексии и античного этапа развития духа, которому объективно соответствовало и развитие

³⁶⁷ Гегель Г.В.Ф. Философия права. Сочинения. Т. VII. М.-Л.: Соцэгиз, 1934. С. 70.

³⁶⁸ Овсянников М.Ф. Искусство и капитализм. М.: Искусство, 1979. С. 109.

эстетического чувства, расцвет фантазии. В «Системе нравственности», Гегеля есть слова, непосредственно связывающие современную утрату воображения и, шире, эстетического восприятия мира, с воззрениями, которые возводит в ранг своего основного принципа буржуазное общество: «Некто реален, если он имеет деньги. Воображение исчезло. Значение имеет непосредственная наличность. Сущность вещи есть сама вещь. Ценность есть звонкая монета. Налицо формальный принцип разума. Это абстракция от всякой особенности, характера и т.д., искусности единичного»³⁶⁹.

Таким образом, развитие привело, в частности, к тому, что человеческая индивидуальность, равно как и индивидуальность предмета, попадает под власть чисто формальных принципов. Сами предметы обретают чуждый человеку характер, а личность становится значимой лишь в зависимости от обладания вещным богатством или его абстрактным воплощением — деньгами. Точно так же сами человеческие отношения принимают отчужденный, чисто вещный характер. В подобной постановке проблемы, которая существенно отличает гегелевский анализ современной ситуации от её рассмотрения в трудах его предшественников, коренился уже переход от традиции Винкельмана и Лессинга, Дидро и Руссо, Гёте и Шиллера к той позиции, на которую впоследствии встанут в анализе проблем кризиса искусства в буржуазном обществе Маркс и Энгельс. Тем самым Гегель не только продолжает гуманистическую критику условий существования искусства в современном обществе, но и переходит от формы проявления к сущности дела, то есть к основным закономерностям

³⁶⁹ Цит. по: *Лившиц М.А.* Эстетика Гегеля и диалектический материализм//Собрание сочинений в 3-х тт. Т.2. М.: Изобразительное искусство, 1986. С.140-162. С.148.

развития современного общества, коренящемся, в конечном счете, в его экономической природе.

В то же время, для Гегеля «отчужденной» является вся материальная сфера. В этом его коренное отличие от Маркса, впервые поставившего вопрос об отчужденном характере лишь определенной исторической формы — фетишистского мира товарного производства, а, следовательно, и о преходящем характере этого отчуждения.

Ограниченность той исторической перспективы, которая замыкалась горизонтом современного Гегелю общества, мешала ему понять, что реальный прогресс человеческой культуры возможен только за пределами исторической ситуации, приведшей к возможности отчуждать и продавать продукты духовного производства. Гегель же считал буржуазные отношения единственной реальной основой развития человеческих возможностей. При всей своей проницательной критике «прозаического состояния» современного ему буржуазного мира Гегель, скорее, критикует не исторически преходящую форму общественных отношений, враждебных художественному творчеству, а материальную сферу бытия искусства в целом. Гегелевская диалектика материального и духовного в сфере искусства, его учение о возможности отчуждать продукты духовного творчества, приравнивая их результат в правовом и коммерческом отношении к товару, в чем-то сродни пушкинскому: «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать ...». Но если в России начала прошлого века, где, по словам Адама Мицкевича «талант не стал еще товаром», художник мог считать свое вдохновение полностью независимым от коммерческих интересов, то в других европейских странах его положение становилось все более драматичным. Драму таланта, превращенного в предмет купли, ставшего источником дохода острее всего ощутили сами художники и писатели. А «Утраченные иллюзии» Оноре де Бальзака стали блестящим

художественным отражением этого трагического процесса. В этом смысле гегелевский анализ отчуждения продуктов духовного производства остается не доведенным до логического итога, поскольку он лишь мимоходом касается превращения продуктов творчества в условиях капитализма в «вещь», не исследуя в деталях их одновременное превращение в «товар» со всеми вытекающими отсюда специфическими чертами существования искусства в буржуазном мире.

Вообще говоря, из гегелевского анализа враждебности современного ему общества искусству было можно сделать два вывода: признание объективной неизбежности упадка искусства и, далее, признание необходимости смены того общественного порядка, который уже не способен осуществить дальнейший прогресс не только в сфере производства материальных ценностей, но и в области духовного производства. Сам Гегель ограничивается первым выводом, но достаточно было сделать следующий шаг, чтобы весь ход его рассуждений приобрел свой подлинный — революционный — смысл. Этот смысл объективно присутствует в грандиозном здании, построенном гегелевской мыслью: он заключается в его понимании всеобщей отрицательности, которое легко переводится на язык материалистической диалектики. «Материалистический смысл гегелевской идеи, — писал М.А. Лифшиц о сути гегелевского принципа отрицания отрицания, — состоит именно в этом содержании самих вещей, которое в своем развитии поддерживает истину бытия. Нужно утратить утраченные иллюзии — такова была позиция Гегеля по отношению к противоречиям старого феодального и нового буржуазного мира, таков его исторический оптимизм, растущий из этой борьбы на два фронта, из принципа негативности, доведенного до отрицания самого отрицания»³⁷⁰.

³⁷⁰ Эстетика Гегеля и современность// М.: Изобразительное искусство, 1984.С.37.

И если превращение продуктов духовного производства в «вещь» было отрицанием их собственной специфики, то столь же неизбежно в этом случае, как и во всех других, отрицание этого отрицания. Но, несмотря на то, что Гегель не рассматривает нигде процесс «отчуждения» духовных способностей как исторически возникший и, следовательно, исторически преходящий, вся диалектическая заостренность его метода, весь ход его рассуждений, строго соответствующий развитию реальной истории ведут к выводу о неизбежности отрицания этого положения вещей. Однако понять, что в «педантически-темных словах» и «неуклюжих скучных периодах» гегелевских текстов «скрывается революция»³⁷¹ можно было лишь с позиций материалистической диалектики.

Капитал и «свободное духовное производство» в научном коммунизме

В семидесятые годы прошлого века, когда отдел научного коммунизма Института философии РАН изучал зарубежный марксизм, многие работы учёных были засекречены. В частности, концепция превращения в современных условиях диктатуры пролетариата в условие диктатуры людей умственного труда, не анализировалась в открытых источниках, хотя за ней стояла серьёзная научная литература французской и итальянской компартий. В самом деле, «свободное духовное производство» — наука и искусство — в более жестких отношениях с капиталом, чем просто производительный труд. Анализ противоречивого положения людей высших видов труда занимает особое положение в работах классиков марксизма и его не вредно вспомнить сегодня, когда примитивный лозунг обогащения и коммерция как основное условие выживания людей интеллектуального труда становятся вопиющими, а положение интеллигенции, не ушедший в

³⁷¹ *Энгельс Ф.* Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии// *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. 2-е изд. Т.21, С.269-317.С.273.

бизнес, а оставшейся верной своей профессии, — катастрофическим. Марксистское понимание коммерциализации искусства при капитализме явилось итогом теоретического рассмотрения этой проблемы в прогрессивной европейской общественной мысли XVIII и первой половины XIX вв., развитием гуманистической критики положения искусства в буржуазном обществе, развитием её наиболее демократичных по своему звучанию аспектов «на этой основе и в этом же направлении», если вспомнить здесь точное ленинское определение. Марксизм оказался единственным подлинным наследником лучших традиций предшествующей эстетической критики буржуазного общества, сохранившим всё объективно ценное в ней и перешедшим к анализу сути проблемы коммерциализации искусства, коренящейся в специфике буржуазного способа производства.

Марксизм сохранил в полной мере революционный пафос старой критики условий существования искусства в мире капитала, причем, сохранил и развил его в ситуации, когда европейская философия уже повернула от демократического осуждения буржуазного утилитаризма в подходе к искусству к элитарным вариантам критики современной художественной ситуации. Действительно, иная интерпретация уроков Просвещения и классической немецкой эстетики привела Артура Шопенгауэра к его знаменитому выводу о полной и изначальной несовместимости «людей пользы» и «людей гения», имеющему достаточно выраженный антидемократический оттенок.

Снижение классической критики буржуазных условий существования искусства до подобных обличений мещанской «толпы», метко названных в старом предисловии к «Анти-Дюрингу» «приноровленными к духовному уровню филистера плоскими

размышлениями»³⁷², по-своему отражало резкое снижение уровня всей буржуазной теоретической науки в 40-е гг. XIX века.

Подобно тому, как беспристрастная объективность Смита и Рикардо сменилась «угодливой апологетикой» в вульгарной буржуазной политэкономии, подобно тому, как высокие идеалы великих утопистов сменились бессильными воскресными проповедями либералов середины позапрошлого века, подобно тому, как острота диалектической мысли классической немецкой философии, сменилась софистической способностью «скрыть раскрытое» у младогегельянцев, значительно трансформировалось и понимание враждебности буржуазного общества искусству в литературе эпигонов классической эстетики. В этом смысле, с полным правом можно назвать научным подвигом тот уровень теоретического понимания положения художника при капитализме, который был достигнут в работах Маркса и Энгельса.

Уже в «Дебатах о свободе печати» Маркс сумел показать, что сам буржуазный принцип защиты свободы печати, сводимый к аналогии с любой другой «промысловой свободой», в корне противоречит, а, в конечном счете, и в корне враждебен подлинной сути искусства, поскольку «главнейшая свобода печати состоит в том, чтобы не быть промыслом»³⁷³.

Используя кантовское противопоставление искусства как самоцели ремеслу как средству для достижения внешней цели — заработка, Маркс показывает не излюбленную младогегельянами противоположность «обыденной» работы творческой деятельности, а процесс превращения

³⁷² Энгельс Ф. Старое предисловие к «(Анти)Дюрингу». О диалектике // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т.20. С.364-372. С. 368.

³⁷³ Маркс К. Дебаты шестого Рейнского Ландтага (статья первая). Дебаты о свободе печати и об опубликовании протоколов сословного собрания // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т.1. С. 30-84. С.77.

самого кантовского «свободного искусства» в «искусство для заработка» в буржуазном обществе. «Но разве верна своему характеру, разве действует соответственно благородству своей природы, разве свободна та печать, которая опускается до уровня промысла? Писатель, конечно, должен зарабатывать, чтобы иметь возможность существовать и писать, но он ни в коем случае не должен существовать и писать для того, чтобы зарабатывать ...

... Писатель отнюдь не смотрит на свою работу как на средство. Она — самоцель; она в такой мере не является средством ни для него, ни для других, что писатель приносит в жертву её существованию, когда это нужно, свое личное существование»³⁷⁴.

В отличие от кантовской антитезы свободного искусства и ремесла, тем более в отличие от шопенгауэровской антитезы «человека гения» и «человека пользы», противопоставление писателя-творца и писателя-ремесленника у Маркса показывает и объективную социальную обусловленность появления типа подобного «творческого» человека, для которого само творчество является лишь средством. Пока ещё эта закономерность не совсем ясна, пока ещё Маркс пишет и о цензуре как о «внешней несвободе», наказывающей писателя за «внутреннюю несвободу», низводящую творчество до «простого материального средства», но суть проблемы схвачена точно: в социальных условиях, когда даже свобода искусства понимается только как свобода промысла, нет и не может быть подлинной свободы художественного творчества, ибо её зависимость от коммерческих интересов коренится в объективно существующих общественных отношениях. Именно в них надо искать

³⁷⁴ *Маркс К.* Дебаты шестого Рейнского Ландтага (статья первая). Дебаты о свободе печати и об опубликовании протоколов сословного собрания // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. 2-е изд. Т.1. С. 30-84. С.76.

причину того, что духовное производство низводится до уровня средства, а целью является лишь прибыль.

Первоначальное, юношески страстное неприятие этой фальсификации художественного творчества позже вылилось в теоретическое исследование буржуазных отношений как извращающей характер любого труда силы, превращающей любую человеческую деятельность в простое средство для увеличения капитала, этой «господствующей надо всем экономической силой буржуазного общества»³⁷⁵. Точка зрения интересов капитала, мертвой массы накопленного общественного труда, господствующего надо всеми конкретными видами трудовой деятельности, включая и искусство, — вот та сила, которая ежедневно и ежеминутно, сотни и тысячи раз превращает творческую деятельность из цели в средство. И вопрос, таким образом, переносится в сферу общественных отношений, предопределяющих процесс неизбежной в подобных условиях коммерциализации искусства, от которого часто не может спасти и субъективная честность художника, не превращающего свое творчество в средство для достижения внешних целей, как то полагал молодой Маркс.

То, что было зафиксировано однажды как подчинение свободы художественного творчества абстрактному мерилу промысловой свободы, начинает пониматься Марксом как отражение коренного порока капиталистических общественных отношений, при которых абстрактная форма существования труда — капитал — господствует над спецификой его конкретных форм, количественная сторона подавляет неповторимость качества труда, его своеобразие. И происходит это повсеместно, затрагивая даже самого капиталиста, чья деятельность

³⁷⁵ Маркс К. Экономические рукописи 1857-1859 годов. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т.46; Ч.1. С.3-503. С.44.

становится лишь функцией самовозрастания капитала — этой единственной самостоятельно действующей силы буржуазного общества, силы действующей ради самой себя. В «Теориях прибавочной стоимости» возникает и мысль о коренной противоположности истинной человеческой деятельности и тех её форм, которые порождаются капитализмом. Маркс пишет, что Мильтон, создавший «Потерянный рай» с естественной необходимостью человека, проявившего в творчестве свою натуру, получил за него ничтожную плату. Более того, с точки зрения интересов капитала он вообще не являлся производительным работником, в отличие от того «литератора-пролетария», который по указке издателя пишет сочинения, приносящие прибыль. Вот его продажная деятельность, чей конкретный результат вполне ничтожен с научной или художественной (т.е. — с человеческой, с общественной) точки зрения будет оцениваться как «производительная», «так как его производство с самого начала подчинено капиталу и совершается только для увеличения стоимости этого капитала»³⁷⁶.

Проблема враждебности капиталистического общества искусству заключена уже в этом простейшем, «клеточном» противоречии, рождающем в дальнейшем все обилие противоречащих нормальной человеческой логике ситуаций, когда любое, самое вредное, подчас гибельное производство получает свое оправдание только потому, что с точки зрения капитала его «производительность», его «полезность» для увеличения нормы прибыли не имеют «ничего общего с определенным содержанием труда, с его особой полезностью или со специфической потребительной стоимостью»³⁷⁷. Господство абстракций над конкретными формами деятельности, зафиксированное в философской

³⁷⁶ Маркс К. Теории прибавочной стоимости, ч. I. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т.26. Ч.1. С.3-426. С.410.

³⁷⁷ Маркс К. Теории прибавочной стоимости, ч. I. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т.26. Ч.1. С.3-426. С. 410.

мысли со времён Вико и Гегеля как одно из основных противоречий современности, получает, таким образом, свое реальное экономическое объяснение у Маркса, подробно проследившего дальнейшую трансформацию этого явления в сфере общественных отношений, включая и специфику отношения к искусству.

Всеобщее господство количественной стороны труда над его качественной основой приводит к вытеснению из жизни общества важного для развития искусства представления о человеке как цели производства, сохраненного ещё в античности только благодаря неразвитости общественных отношений, не сделавших ещё производство самоцельным. Именно это обстоятельство позволило Марксу точно указать причину всей противоположности античных и современных условий существования искусства, которую пытались определить мыслители со времен спора «Спора древних и новых». Исходя из верного понимания основы этой противоположности, Маркс критикует обычную для буржуазной науки его времени абстракцию прямой зависимости духовного производства от уровня развития материального производства. Эта абстракция была равно свойственна и тем представителям «новых» в XVII столетии, которые основывали свои эстетические взгляды на картезианской идее прогресса, и тем вульгаризаторам марксизма, которые строили свои концепции на примитивно понятом однолинейном соотношении уровня развития производительных сил и художественной культуры, игнорируя ясно сформулированную Марксом в «Теориях прибавочной стоимости» диалектику прогресса в сфере материального и духовного производства³⁷⁸.

³⁷⁸ *Маркс К.* Теории прибавочной стоимости, ч. I. // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. 2-е изд. Т.26. Ч.1. С.3-426. С. 280.

Не случайно вывод Маркса о враждебности буржуазного общества искусству дан в разделе «Теории о производительном и непроизводительном труде». Если «производительность» труда связана лишь с прибылью, которую он приносит, но не с общественной значимостью его действительного результата, то и эстетические оценки неизбежно вытесняются коммерческими расценками. Индивидуальность вещи отрицается при этой с той же необходимостью, с какой отрицается и вещный результат труда. С той же необходимостью отрицается и индивидуальное отношение к вещи, в том числе и к произведению искусства. «Владение ими не есть развитие какой-нибудь из существенных сторон индивидуальности владельца»³⁷⁹, писал Маркс о деньгах в отличие от натуральных форм богатства. Но в той же мере капитализм нивелирует и индивидуальное отношение к обладанию произведением искусства, поскольку оно начинает рассматриваться как воплощение собственной денежной стоимости. До своих крайних форм эта тенденция доходит в современной практике коллекционирования достаточно странных с эстетической точки зрения произведений, являющихся в то же время своеобразными знаками стоимости, раздутой до гигантских размеров художественной критикой, чья собственная «индивидуальность» в современных буржуазных условиях также вытесняется её функцией коммерческой рекламы.

Превращение произведения искусства в выгодное капиталовложение, в своего рода «материальный представитель богатства»³⁸⁰ и отрицание в связи с этим его собственной эстетической ценности было замечено уже до Маркса. Попытки понять противоположность «роскоши» и «богатства», которые можно встретить у Канта, а позже у Гёте, являются поисками ответа на вопрос о

³⁷⁹ Маркс К. Экономические рукописи 1857-1859 годов. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т.46; Ч.1. С.3-503. С. 166.

³⁸⁰ Маркс К. Экономические рукописи 1857-1859 годов. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т.46; Ч.1. С.3-503. С. 167.

противоположности истинного освоения духовного богатства и обладания произведением искусства в «грязно-торгашеском» смысле, если использовать здесь выражение Маркса. Ответить на этот вопрос смог лишь Маркс, показавший уже в «Экономическо-философских рукописях 1844 года» противоположность человеческого отношения к миру, строящегося на постоянном обогащении его индивидуальности, способной обменивать доверие на доверие, любовь на любовь, а эстетическое наслаждение произведением искусства получать лишь в том случае, когда художественное развитие личности достаточно высоко, и извращающего эту естественную связь принципа коммерции. Приобретая произведение искусства в частную собственность, обладая им в чисто утилитарном смысле, «денежный человек» (если говорить не о личности, а об экономической категории) не способен сделать его своим личным достоянием в том глубоком значении этого слова, которое подразумевает освоение духовного, эстетического богатства, содержащегося в произведении, человеком, способным в силу собственного эстетического развития оценить и художественные достоинства предмета.

В отличие от этого, действительно развивающего человеческую индивидуальность, отношения к произведениям искусства, буржуазное общество продуцирует совершенно иное отношение к произведению, подменяя и извращая эстетическое наслаждение низведением его до элементарного чувства собственника. «Частная собственность сделала нас столь глупыми и односторонними, что какой-нибудь предмет является нашим лишь тогда, когда мы им обладаем, т.е. когда он существует для нас как капитал или когда мы им непосредственно владеем, едим его, пьем, носим на своем теле, живем в нем и т.д. — одним словом, когда мы его потребляем ...

Поэтому на место всех физических и духовных чувств стало простое отчуждение всех этих чувств — чувство обладания»³⁸¹. И Маркс делает из этого анализа революционный вывод, что уничтожение частной собственности «означает полную эмансипацию всех человеческих чувств и свойств»³⁸².

Только при уничтожении частной собственности вся духовная культура, накопленная в ходе развития человеческого общества, сможет стать достоянием каждого человека, получающего возможность превращать её в свою личную «собственность» в ходе подлинного приобщения ко всем её ценностям, в том числе и эстетическим. Понимание Марксом враждебности буржуазного общества искусству теряет многие существенные свои аспекты без учета той освободительной роли, которую должен сыграть, согласно взглядам Маркса, пролетариат не только в сфере материального, но и в сфере духовного производства, поскольку огромные запасы духовного богатства и мощные средства развития культуры, созданные буржуазией, она сама уже не способна ни развивать дальше, ни применять в реальной практике. Подобно тому, как торговец, оценивая лишь меновую стоимость, безразличен к не зависимой от неё эстетической ценности продаваемого им предмета, так и весь класс буржуазии, владея богатствами культуры в меркантильном значении этого слова, оказывается неспособным ни оценить их значение, ни освоить их истинно человеческим образом.

Да, буржуазия развила денежное обращение до таких гигантских размеров, что «этой алхимии», превращающей все в «денежный кристалл» уже «не могут противостоять даже мощи святых, не говоря

³⁸¹ *Маркс К.* Экономическо-философские рукописи 1844 года // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т.42. С.120.

³⁸² *Маркс К.* Экономическо-философские рукописи 1844 года // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т.42. С.120.

уже о менее грубых *res sacrosanctae, extra commercium hominum* (священных предметах, исключенных из торгового оборота людей)», как сказано в «Капитале»³⁸³, Более того, она лишила «священного ореола» и все формы человеческой «деятельности, которые до тех пор считались почетными и на которые смотрели с благоговейным трепетом», превратив даже художника и ученого в своих платных наемных работников», как сказано в «Манифесте»³⁸⁴. Но сила буржуазии, заключённая во владении отчуждённой формой общечеловеческого богатства — деньгами, оборачивается против неё, её победы оказываются купленными слишком дорогой ценой, ценой отречения от духовного богатства.

В этом смысле можно сказать, что и победы буржуазии «как бы куплены ценой моральной деградации»³⁸⁵. Причем, не только деградации рабочих, превращенных в простое средство увеличения капитала, но и деградации самого собственника. Ведь основной тезис, характеризующий позицию собственника, это — «самоотречение, отказ от жизни и от всех человеческих потребностей»³⁸⁶, в том числе и от эстетической потребности, как это было показано уже в «Экономическо-философских рукописях 1844 года».

Это самоотречение является точным отражением ситуации, при которой на место реального богатства человеческих способностей ставится абстрактное денежное его воплощение, а на место труда, производительного в истинном смысле, ставится труд, производящий лишь прибыль, наращивающий свою абстрактную, мертвую противоположность — капитал. Поэтому и по отношению к самому

³⁸³ Маркс К. Капитал. Т.1. // Маркс К., Энгельс Ф. 2-е изд. Т.23. С.5-784. С. 142.

³⁸⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т.4. С.427.

³⁸⁵ Маркс К. Речь На юбилее «The People's Paper», произнесенная 14 апреля 1856 г. Маркс К., Энгельс Ф., 2-е изд. Т.12. С.4.

³⁸⁶ Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т.42. С.131

собственнику чисто абстрактные формы начинают замещать конкретное богатство человеческих потребностей и способностей: «Чем меньше ты ешь, пьешь, чем меньше покупаешь книг, чем реже ходишь в театр, на балы, в кафе, чем меньше ты думаешь, любишь, теоретизируешь, поешь, рисуешь, фехтуешь и т.д., тем больше ты сберегаешь, тем больше становится твоё сокровище, не подтачиваемое ни молью, ни червем, — твой капитал. Чем ничтожнее твоё бытиё, чем меньше ты проявляешь свою жизнь, тем больше твоё имущество, тем больше твоя отчужденная жизнь, тем больше ты накапливаешь своей отчуждённой сущности». При этом девальвируются и истинные человеческие связи и взаимоотношения, поскольку не только «на непосредственных чувственных потребностях» необходимо экономить, но и «на участии в общих интересах, на сострадании, доверии и т.д.; во всем этом ты должен проявлять максимальную бережливость ...»³⁸⁷

Маркс предугадал в этих словах и возникшее позже противоречие между эстетическим чувством и интересами накопления. Следовало бы снова в этой связи вспомнить такую фигуру как Сомс Форсайт, ограничивающий свои художественные пристрастия, когда речь заходила о необходимости продажи его любимых произведений, на которые возросли аукционные цены, чтобы убедиться в точности этой марксовой мысли, Форсайта нельзя было упрекнуть в эстетической безграмотности и в равнодушии к художественной ценности произведений, обладателем которых он был, тем более, что его картины в большинстве случаев являлись подлинными шедеврами.

Для Сомса существует наслаждение искусством, но оно вступает в постоянный конфликт с его отношением к искусству как к капиталу,

³⁸⁷ *Маркс К.* Экономическо-философские рукописи 1844 года // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т.42. С.131—132.

причем капитал неизменно побеждает. Иными словами, этот конфликт разрешается здесь всегда в пользу «отчужденной», абстрактной сущности. Он успел привыкнуть к Гогену и полюбить одно из его полотен, он даже немного жалел, пишет Голсуорси, что художник идет в гору, и с любимым полотном придётся расстаться, если цена очень поднимется. Это брошенное вскользь замечание очень точно выражает специфику буржуазного отношения к искусству, когда эстетическое наслаждение приносится в жертву коммерческому интересу. Именно на нем «экономят», как было справедливо замечено Марксом.

И это тоже есть характерная особенность общества «всеобщей коррупции, всеобщей продажности ... когда всякая вещь, духовная или физическая, сделавшись меновой стоимостью, выносится на рынок, чтобы найти оценку, наиболее соответствующую её истинной стоимости»³⁸⁸.

В этом месте из «Нищеты философии», даже текстуально близком гегелевскому анализу процесса отчуждения духовных способностей и превращения их результатов в «вещь», продаваемую и покупаемую, Маркс кардинально отличается от своего великого учителя. Во-первых, Маркс точно указывает временные границы этого «отчуждения» духовных способностей, исторически возникшего и необходимо «снимаемого» в ходе дальнейшего развития. Во-вторых, скрытая революционность гегелевской мысли о превращении всех духовных способностей людей в отчуждаемую «вещь» становится впервые открытым обличением мира капитала и свойственных ему «вещных» отношений с позиций пламенного революционера-демократа. И, наконец, в-третьих, самому процессу коммерциализации дается более глубокое экономическое объяснение, анализирующее превращение всех

³⁸⁸ Маркс К. Нищета философии. Ответ на «философию нищеты» г-на Прудона//Маркс К., Энгельс Ф. 2-е изд. Т.4. С.73-74/

человеческих ценностей в меновые стоимости, следовательно, вскрывающее объективную закономерность сведения качественной основы всякой человеческой деятельности к её абстрактной, количественной стороне.

Та же тенденция прокладывает себе путь и в отношении к эстетической деятельности, которая не интересуется капитал в своём конкретном, неповторимом, специфическом содержании, а оценивается лишь абстрактно — с точки зрения той прибыли, которую она приносит предпринимателю. И в этом случае количественная сторона, выражаемая в меновой стоимости, начинает превалировать над эстетическим качеством труда, а отчуждённая, абстрактная форма вытесняет реальный, живой труд.

И там, где Гегель вслед за Адамом Смитом просто относит людей искусства к «непроизводительным рабочим», получающим за свои «услуги» определенный «доход», Маркс останавливается и начинает рассматривать все аспекты проблемы, коренящиеся в этом, простейшем противоречии. Он показывает, что «все так называемые высшие виды труда» превратились в предметы торговли, а, следовательно, «стали оцениваться только лишь по их коммерческой стоимости»³⁸⁹. При этом эстетическая ценность отходит на второй план и, соответственно, оплачивается лишь как второстепенный, непроизводительный расход, непосредственно не воспроизводящий капитал и обмениваемый на «доход» в политэкономическом смысле этого слова. Таким образом, оказывается, что с точки зрения буржуазной политэкономии, выражающей, разумеется, и точку зрения капитала, любая эстетическая

³⁸⁹ Маркс К. Заработная плата//Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т.6. С.601.

деятельность столь же непроизводительна, «как и труд помешанного, производящего бредовые фантазии»³⁹⁰.

Условия, диктуемые капиталистическим способом производства, необходимо приравнивают любую независимую от предпринимателя, следовательно, не увеличивающую его капитал деятельность, как бы полезна она ни была с общечеловеческой точки зрения, к совершенно бессмысленному бреду. Лишь в том случае, когда труд, отказываясь от своего собственного характера и присущей ему ценности (например, эстетической), осуществляется лишь для производства своей противоположности — капитала, он имеет смысл с позиций буржуазной системы оценок.

В отличие от позитивистских вариантов анализа проблемы коммерциализации искусства, сводящих к голым абстракциям факта купли-продажи произведений искусства все реальное многообразие этого процесса и исследующих явление посредством подведения под абстрактно-общее в формальном смысле понятие новые и новые факты, марксистский — диалектико-материалистический способ анализа идет совершенно иначе. Здесь понятие коммерциализации искусства становится действительным синонимом понимания сути реального соотношения. Маркс ищет и находит всеобщее основание системы явлений, составляющих в своей совокупности те условия, в которых искусство вынуждено существовать при капитализме.

Из этого «клеточного» противоречия, развиваются и логически, и в действительности все противоречивые условия существования искусства в мире капитала, включая и его специфическую «экономику» и достаточно парадоксальные системы его оценок. Причем, такое наиболее общее определение не является суммой абстрактно общих черт

³⁹⁰ Маркс К. Экономические рукописи 1857-1859 годов. Ч. I // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т.46; Ч.I. С.258.

данных явлений, а определяет реальный источник, своего рода «субстанцию», порождающую эти явления в реальной истории. В этом смысле логика, которой руководствуется Маркс, анализируя проблему коммерциализации искусства, является и материалистической и подлинно диалектической, поскольку её точкой зрения становится процесс объективного развития явлений социальной действительности — в данном случае, процесс постепенного подчинения искусства интересам капитала.

Метод Маркса, разумеется, не имеет ничего общего с поверхностными аналогиями между способом материального и духовного производства каждой общественно-экономической формации, в том числе и капиталистической. Подобные игры в поиски параллелей свойственны вульгарно-социологическим интерпретациям проблемы коммерциализации. Объективная ценность анализа проблемы у Маркса, сохранившего и сегодня всю свою актуальность, заключается в том, что он нацеливает на исследование специфических именно для искусства особенностей его развития в условиях капиталистического способа производства, на анализ того, каким именно образом и через посредство каких посредующих связей осуществляется, в конечном счете, это подчинение искусства капиталу. Причем даже это подчинение следует, согласно взглядам Маркса, понимать не как прямую зависимость, а как диалектическую взаимосвязь, при котором капиталистический способ производства является не силой, механически подчиняющий себе любую сферу жизни общества, а, скорее, тем «общим освещением», «в сферу действия которого попали все другие цвета и которое модифицирует их в их особенностях», тем «особым эфиром», «который определяет удельный вес всего того, что в нем имеется»³⁹¹.

³⁹¹ *Маркс К.* Экономические рукописи 1857-1859 годов. Ч. I // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т.46; Ч.I. С. 43.

Эстетическое и экономическое наслаждение

Гармония между старыми идеалами «просвещенного покровительства» и ставкой на коммерческий успех не могла просуществовать сколько-нибудь значительное время, она неизбежно рушилась в ситуации, когда перепродажа произведений искусства, купленных подчас за бесценок, сулила баснословные прибыли. Первоначально ситуация «разрыва» между художником и большинством зрителей могла породить такие, не лишённые благородства отношения, какие сложились между Дюран-Рюэлем и импрессионистами, но позже, с появлением новой категории дилеров, рассчитывающих прославиться и разбогатеть на перепродаже работ непризнанных художников, все большее место начинают занимать новые, вполне естественные в условиях растущей коммерциализации искусства, методы создания успеха художнику. Огромные состояния создавались простым способом скупки за ничтожную сумму произведений у никому неизвестных авторов и многолетней «выдержки» их торговцем картинами, продающим работы не раньше того момента, когда лично ему это станет выгодно. И часто произведения выставлялись и становились известными лишь после смерти их автора. Взаимоотношения между торговцем и художником все в большей степени превращались в сделку, в которой, по словам Маркса, «... каждый является самоцелью только для самого себя; ... каждый является только средством для другого»³⁹². Этот принцип, возникнув однажды, начинает постепенно подчинять себе все прошлые формы взаимоотношения художника и мецената, позже отбрасывая их за ненужность.

Болезненно переживая усиление чисто коммерческого, предпринимательского интереса к живописи, Камиль Писарро писал, что торговец рассматривает фигуру автора лишь с точки зрения спекулянта, стараясь всеми силами вынудить его продать свою работу по минимальной

³⁹² Маркс К. Экономические рукописи 1857-1859 годов. Ч. II. // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 46. Ч. II. С. 452.

цене. В этих условиях ни о каком занятии искусством, ни о каком высоком творчестве не может быть и речи, поскольку все окружение художника воспринимая как естественное занятие искусством ради прибыли или интерес к нему, продиктованный внешними целями, например, чисто спекулятивными расчетами, презирает любого, кто рискнет противопоставить им «чистое искусство»³⁹³. Отход художника от меценатствующей аристократии и ориентация его на законы рыночного спроса и предложения поначалу, тем не менее, воспринимался многими современниками как вполне положительный процесс. Ведь и Золя тогда полагал, что власть денег в силу своей «безличности» лучше, чем власть мецената над автором. Отношение между художником и его покровителем, которые один французский исследователь остроумно сравнил с отношениями между подданным и сюзереном, сменились на сделку между художником и торговцем, но стали ли они основой той «объективности», которую видел в усилении власти денег в сфере искусства Золя?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо остановиться на специфике положения бизнесмена в сфере искусства. Юридически он отличается от любого другого предпринимателя тем, что не является собственником того, что продает, поскольку он покупает лишь право на продажу произведения у его автора. В еще большей степени, чем торговец картинами, является «временным» владельцем произведения издатель. Поэтому его основная функция заключается в выгодной реализации и рекламе произведения. Организовывать максимальный спрос заставляет его еще и то, что он обладает правом на продажу своего специфического товара лишь на время, установленное законом, на время за которое он должен получить максимальную прибыль. Эта специфика положения предпринимателя в сфере искусства в какой-то степени объясняет место, занимаемое в современной художественной жизни рекламой.

³⁹³ Писарро К. Письма. Критика. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1974. С.168-169.

Многие шумные компании по продаже бестселлеров, о которых через год никто не вспоминает, предпринимаются не столько с целью обогатить издателя и тем более автора (реклама поглощает иногда почти весь доход от реализации издания), сколько с целью завоевания издателем престижа и известности среди книготорговцев и авторов. То, что при всей этой шумихе некоторая доля славы достается и автору, — лишь побочный результат. Один из исследователей сравнил эту рекламную компанию с рекламой товаров в супермаркете, продаваемых с убытком для привлечения покупателей. Так или иначе, создание известности — «паблисити» — составляет существенную сторону современного художественного процесса, а организация успеха авторов — существенную сторону деятельности бизнесменов от искусства.

В этой своей деятельности предприниматель не интересуется специфической, в данном случае эстетической, ценностью своего товара, поскольку вся его цель заключена в получении прибыли любыми средствами. «Хорошая картина — та, которая хорошо продаётся» — вот девиз любого торговца картинами, в современных условиях имеющего возможность с помощью средств массовой информации и специальных изданий создать условия для выгодной продажи произведения, другими словами превратить произведение из «плохого» в «хорошее», согласно его собственным критериям оценки, точнее, расценки. Мишель Сейфор, приведя в своем исследовании «Коммерция искусства» это циничное определение «хорошей» картины, замечает, что повышение акций картины, приобретения ею статуса «хорошей» происходит в ходе явных махинаций, поскольку «одно и то же произведение искусства, не претерпевая никаких изменений, может быть то скверным, то превосходным, ибо оно может, не продаваясь и за очень низкую цену, внезапно продаться дорого, даже стать бесценным»³⁹⁴. В 2013 году в Брюссель на ярмарку современного искусства не была приглашена ни одна

³⁹⁴ *Seufor M. Le commerce de l'art. Bruges; Desclée M. Browes, 1972. P.55.*

из российских галерей и Марат Гельман вполне откровенно объяснил это тем, что галереи в современной России не вкладывают деньги в монографии о художнике и прочие способы его раскрутки, то есть не превращают произведение из «плохого» в «хорошее». Надо заметить, что эта подмена эстетической оценки критериями коммерческой реализации очень характерна для буржуазного типа организации художественной жизни. Здесь перед нами частный случай свойственного капиталистическому способу производства оттеснения на второй план потребительской стоимости, т.е. художественной ценности в данном конкретном случае. По определению К. Маркса «потребительная стоимость ... вообще не представляет собой вещи «*qu'on aime pour lui-meme*" ("которую любят ради неё самой"). Потребительные стоимости вообще производятся здесь лишь потому и постольку, поскольку они являются материальным субстратом, носителем меновой стоимости»³⁹⁵.

В этом обстоятельстве заключается и основная причина того, почему подчинение художественной сферы интересам чистогана отнюдь не является, вопреки мнению Золя, гарантией объективности в оценке произведения искусства. Чисто эстетическая оценка его вообще перестает играть сколько-нибудь значительную роль для предпринимателя, а те методы, с помощью которых он может формировать необходимую ему оценку в зрительской или читательской среде, достаточно хорошо отработаны. Возможность спекуляции на «внезапно» вспыхивающей моде на то или иное новейшее течение в искусстве обеспечивает в эту сферу мощный приток финансов, которые, в свою очередь, получают возможность формировать сами вспышки моды.

Немногие современники начала этого процесса смогли оценить масштабы зарождающегося явления, понять, что отныне смена новейших направлений будет теснейшим образом связана со своеобразной «биржевой игрой» на произведениях искусства, со ставкой на моду. Среди них был

³⁹⁵ Маркс К. Капитал. Т.1. // Маркс К., Энгельс Ф. 2-е изд. Т.23. С.197.

французский художественный критик Камилл Моклер, мнение которого сразу же обратило на себя внимание Г.В. Плеханова, Моклер одним из первых заметил, что в новейших условиях художник попадает в зависимость, худшую, чем зависимость от меценатствующей аристократии или верховных «жрецов-академиков», преграждающих путь всему новому. Художник, особенно в том случае, если он принадлежит к одному из течений авангарда, отказавшегося от любых объективных критериев оценки искусства, при всей «независимости» своего творческого устремления оказывается полностью зависимым от торговцев картинами с их способностью создать успех определенному направлению. И в этих условиях художественная ценность отходит на второй план перед натиском все более совершенствующихся методов создания моды на определенные направления всей системой, обеспечивающей выгодную реализацию произведения, включая художественную критику, в большинстве случаев превратившуюся в придаток дилерского аппарата, в специфическую коммерческую рекламу. Поражает та пронизательность, с которой Моклер определил, что время, когда открывать неведомых прежде гениев станет модой и выгодным коммерческим предприятием, станет временем, когда появится реальная возможность провозглашать гением того или иного художника, ставшего в этих условиях послушной марионеткой в руках торговца, поскольку его успех с этих пор полностью зависит от действий его дилера, являясь лишь отголоском коммерческой шумихи вокруг произведений.

Мишель Сейфор, автор уже упоминавшейся книги «Коммерция искусства», подсчитал, что потребовалось полвека, чтобы полотна импрессионистов начали продаваться за значительную цену, 30 лет занял этот процесс у кубизма, 10-15 лет — у абстракционистов послевоенного периода, 5 лет — у представителей беспредметного искусства начала 60-х и всего один сезон понадобился для того, чтобы поп-арт достиг апогея своей славы. «Мастерство торговца произведениями искусства заключается исключительно в том, — замечает автор, — чтобы свести на нет этот момент

раздражающего ожидания, некоторого рода чистилище, совершенно бесполезное для искусства, не нуждающегося ни в каком «дозревании», и за несколько месяцев, за несколько недель, за несколько дней перевести произведение из состояния забвения, в котором оно не может заполучить покупателя, в жизнеспособное состояние, когда за него предлагается внушительная цена»³⁹⁶. Таким образом, именно организация успеха художнику становится важнейшей составной частью деятельности дилера, становясь и гарантией предпринимательского успеха самого торговца картинами.

Именно это обстоятельство позволило известному исследователю А. Молю назвать картинную галерею экономическим предприятием, в котором источник прибылей аналогичен источнику прибылей «какого-нибудь общества, владеющего ипподромом и рысаками». Причем, в этом сравнении автор усматривает не только показатель гораздо большей, нежели в промышленном предприятии прибыли, но и бешеный ажиотаж вокруг той «лошадки», которая выигрывает³⁹⁷. Автор пишет, что несколько крупнейших галерей, сосредоточенных главным образом в Париже, Лондоне и Нью-Йорке имеют реальное воздействие на художественную жизнь Запада, вторая категория факторов, определяющих её специфику, — различные группы торговцев картинами, способные непосредственно изменять художественный процесс, но в несколько меньшей степени, нежели основные коммерческие галереи. Наконец, третью группу составляют небольшие галереи, сдаваемые в аренду художникам вместе с выставочным оборудованием и средствами рекламы. Эти частные галереи практически не играют никакой роли в художественной жизни столиц, и автор иронически называет их «домами свиданий». Нетрудно заметить, что если первые шаги коммерции в сфере искусства чем-то напоминали эти небольшие самостоятельные галереи, в которых осуществлялось знакомство зрителей с неизвестным для них

³⁹⁶ *Seufor M. Le commerce de l'art.* P.56.

³⁹⁷ *Моль А. Социодинамика культуры.* М.: Прогресс, 1973. С.263.

направлением, так невысоко оцениваемые А. Модем, то ближе к нашему времени профессионализм биржевых маклеров от искусства с их умением создавать дутые репутации полностью оттеснил старую фигуру торговца картинами, дающего бедным художникам ссуду на краски, кисти и холсты и скромно рассчитывающего вместе с ними получить известность и признание, ориентируясь лишь на собственный художественный вкус и интуицию. Личный художественный вкус теперь вообще не принимается в расчет, поскольку средства преумножения того, что Модем называет «коэффициентом оценки» произведения никакого отношения к художественным качествам последнего не имеют. Уже это обстоятельство показывает и основную причину той лихорадочной смены кумиров, которая характерна для сегодняшней западной художественной жизни. Ценность, за обладание которой коллекционер выкладывает баснословные подчас суммы, в большинстве случаев не является подлинной эстетической ценностью, а стоимость её почти полностью зависит от степени популярности её автора и той шумихи, которая поднимается вокруг его имени в прессе, шумихи, активно финансируемой торговцами. По мере спадания волны популярности очередной «звезды сезона» коллекционеры стремятся к обновлению своего собрания или, по остроумному замечанию М.А. Лифшица, своего «фиктивного капитала». Превращение коллекционирования в разновидность биржевой игры — одна из особенностей современного художественного процесса. Разумеется, ярче всего эта особенность проявляется на примере подъема и спада увлечений любителей авангардистского искусства, которое в силу абсолютного субъективизма в оценках более всего подвержено биржевой лихорадке.

Уже Давид Рикардо писал, что существуют некоторые товары, стоимость которых определяется их исключительной редкостью. Увеличить количество таких товаров нельзя никаким трудом, потому их стоимость не может быть понижена в силу роста предложения. К подобным товарам великий экономист относил редкие статуи и картины, замечая, что стоимость

их не зависит от количества труда, необходимого для их производства, она изменяется в результате изменения богатства и склонности лиц, стремящихся их приобрести. Что касается подмеченной Рикардо независимости стоимости произведений искусства от количества вложенного труда, то в современных условиях ситуация, при которой в миллионах долларов выражается стоимость артефактов, на создание которых не было затрачено ни труда, ни таланта, и при которой цены определяются исключительно усилиями системы художественного истэблишмента, делающего престижным обладание подобными работами, доведена до абсурда. Особенно это касается так называемых «реди-мейд», то есть готовых изделий промышленного производства, лишь подписанных художником, увеличившим тем самым их номинал в сотни, а, порой, тысячи раз. Естественно, что обладание подобным предметом, ничем не отличающимся от своих собратьев в соседнем магазине, является символом социального положения, являясь одновременно и показателем дошедшей до абсурда силы социальной условности в современном буржуазном обществе. Меценаты этого направления, собирающие такие «авторские» произведения дадаистов, представителей «искусства объекта» или поп-арта, поясняют свое странное увлечение тем, что «за пределами своего обычного контекста самые обыкновенные предметы могут стать настоящими произведениями художественного творчества»³⁹⁸,

Разумеется, бешеная спекуляция вокруг произведений художников авангардных направлений не замыкается только и исключительно на них. Некоторое подобие биржевой игры можно наблюдать и в мире подлинных эстетических ценностей, которые также, хотя с соответствующими модификациями, продиктованными их меньшей зависимостью от моды, могут быть в условиях буржуазного общества хорошим средством для увеличения капитала. «Живопись — лучшее капиталовложение!» —

³⁹⁸ Цит.по: *Лифшиц М.А.* Мифология древняя и современная. М.: Искусство, 1980. С.360

провозгласил однажды парижский еженедельник «Ар». Этот вывод находит своё подтверждение в многочисленных фактах роста стоимости произведений искусства. Одним из характерных примеров является история покупки одним бостонским коллекционером картины Милле «Убой свиней», которую он продал вскоре после покупки, а спустя 30 лет купил за цену, превышающую первоначальную в 20 раз, Ф.Я. Румянцев, приведший этот случай в своей книге «Бизнес на искусстве», справедливо замечает, что ни один из видов бизнеса в современных условиях не сможет обеспечить всего за тридцать лет прибыль в 2000 %, иными словами норму прибыли, составляющую 66% в год³⁹⁹. Что касается среднестатистических данных, то по данным американских справочников цены на произведения искусства выросли с 1949 года не менее, чем на 975%.

Если в среде римских патрициев, по свидетельству Петрония и Ювенала, мода на трату баснословных сумм на произведения искусства была естественной в условиях, когда они воспринимались как атрибут роскоши, необходимой для аристократии, если во времена Франческо Сфорца, Лудовико Гонзага, Джованни Руччеллаи огромные суммы тратились на постройку прекрасных зданий и покупку картин, несмотря на опасное по тем временам обвинение в «великолепии», и эти траты обернулись блестящим расцветом талантов Ренессанса, если, наконец, во времена Тейта, Третьякова, Дюран-Рюэля просвещенные купцы поддерживали то, что подсказывал им их, часто очень тонкий вкус, то покупка за баснословные суммы какого-нибудь «пневматического искусства» Ива Клайна, в буквальном смысле продающего воздух, иными, словами, оплата пустующих залов знаменитости, может произвести впечатление самой бессмысленной роскоши за всю историю меценатства. На одной из своих выставок Ив Клайн продавал «зоны нематериальной живописной чувствительности», представляющие собой пустые залы персональной экспозиции, требуя оплату в золоте, по-

³⁹⁹ Румянцев Ф.Я. Бизнес на искусстве. М.: Межд. отношения, 1976. С. 40.

скольку, как он заявлял, «высшее качество нематериального должно быть оплачено высшим качеством материального»⁴⁰⁰ Однако даже в примерах буквального выбрасывания денег на ветер есть свой, хотя и извращенный смысл. Очевидно, что вкладывание капитала в произведения искусства, которые с каждым годом становятся дороже, приносит непосредственную прибыль, но такую же прибыль, хотя и опосредованную приносит финансирование совершенно диких выходов «искусства протеста», ибо в определенной степени, это финансирование является показателем кредитоспособности покровителя подобного рода течений в искусстве.

«На известной ступени развития некоторый условный уровень расточительности, являясь демонстрацией богатства и, следовательно, средством получения кредита, становится даже деловой необходимостью для "несчастливого" капиталиста. Роскошь входит в представительские издержки капитала», — писал Карл Маркс⁴⁰¹. В современных условиях эта роскошь становится нарочито показной, принимая форму расходов на совершенно эфемерные с обычной точки зрения ценности.

Например, Роман Абрамович занялся коллекционированием сравнительно недавно. Первые громкие покупки относятся к 2008 году, когда на аукционе Sotheby's в Нью-Йорке «Триптих» Фрэнсиса Бэкона был продан за 86,3 млн долларов, а картина «Спящая социальная работница» Люсьена Фрейда ушла с торгов Christie's за 33,6 млн долларов. По мнению коллекционера Виктора Бондаренко, несмотря на громкие приобретения, Абрамович еще далек от арт-рынка и не может считаться знатоком. «Сложно говорить об Абрамовиче как о коллекционере. Сейчас вряд ли кто-то точно может сказать, что у него есть. Только предположения, — рассуждает Бондаренко. — Он, на мой взгляд, пока что не собиратель. Из обрывочных и противоречивых сведений невозможно судить о системности в его

⁴⁰⁰ Цит. по: *Рейнгардт Л.Я.* Современное западное искусство. Борьба идей. М.: Изобразит. искусство, 1983. С.360.

⁴⁰¹ *Маркс К.* Капитал. Т.1. // *Маркс К., Энгельс Ф.* 2-е изд. Т.23. С.607.

приобретениях. Мне, например, непонятно, как он принимает решения. Скорее всего, для него это вопрос инвестиций, некая консервация капитала»⁴⁰². Но здесь важно то, что обе сделки сразу обратили на себя внимание прессы: работа Бэкона побила ценовой рекорд на произведения искусства, созданные в послевоенный период, а Фрейд опередил Джеффа Кунса и стал самым дорогим из ныне живущих художников, чьи работы продавались с аукциона. Сегодня эта позиция доведена до своего апогея в условиях, когда истинная эстетическая ценность многих высоко котирующихся на аукционах современного искусства произведений настолько ничтожна по сравнению с той, в полном смысле слова дутой репутацией, которая им создана с помощью средств массовой информации и художественной критики, работающей на коммерсантов от искусства, что коллекционер стремится в максимально сжатые сроки обновить свое собрание новинок сезона, пока они не вышли из моды, и цены на них не упали до минимума. Справедливости ради надо заметить, что эта странная тенденция вытеснения объективных критериев зависимостью от критериев рыночной реализации и коммерческих расценок, всегда более или менее случайных, была замечена в критике. Совершенно справедливо писалось о том, что все споры о «неофициальном» искусстве со странной легкостью были разрешены западными экспертами, а то, что раньше всячески третировалось, теперь получило одобрение только благодаря тому простому факту, что стало хорошо продаваться за рубежом. Трансформация отношения к антиакадемическому искусству несла в себе один существенный момент, связанный с тем, что и в случае его отрицания, и в случае его восхваления никакого профессионального разбора достоинств и недостатков не было, не было анализа по существу. И, если прежде в художественных журналах было невозможно напечатать профессиональный разбор искусства, отличного от соцреалистических (академических) стандартов, то с наступлением времени

⁴⁰² <http://pbwm.ru/articles/abramovich-ushel-v-iskusstvo?>

признания этого искусства эстетические разборы не появляются, заменяясь сообщением стоимости того или иного произведения на престижном аукционе.

Мы не читаем о шедеврах, не видим их описаний, но узнаем информацию об объектах, чья ценность подтверждается стоимостью. То, что приобретено за крупную сумму, не может быть не искусством. Оно уже стало искусством в силу социального признания, выраженного в самом факте появления на аукционе и продаже с аукциона. То, что продано, автоматически превращается в артефакт, а выставленное в музее — и в факт истории искусства. Умение художника рисовать, писать красками или создавать скульптуру, то есть его академическое художественное образование в этом процессе ничего больше не решает. Отмеченный здесь момент превращения не искусства в искусство чрезвычайно доказателен своей зависимостью от той цены, которую «объект» получает на ведущих аукционах. Как мы видим, эстетические соображения в расчет никак не принимаются. Абсолютно все зависит от стоимости. Собственно говоря, это и означает, что на деле практически произошла и у нас фетишизация стоимости, когда, если вспомнить точное старое определение, искусство, как и любая другая вещь «имеет значение не сама по себе, а как то, чего она стоит» (Карл Маркс). Не случайно Гарольд Розенберг протестовал и против отказа от критериев, отличающих шедевр от хлама, искусство от не искусства, и против советской попытки подогнать искусство под старые определения, то есть под академические критерии оценки качества. Более поздняя наша критика, начавшая войну с «совковыми» критериями оценки, пришла (вернее, её принесло общее движение рынка) к полному релятивизму критериев и к оценке, зависящей от общей успешности художника.

Эстетические оценки неизбежно вытесняются коммерческими расценками. Не надо видеть в этом процессе лишь специфичную для нас зависимость от мнения «тамошних» экспертов. Здесь гораздо более глубокие причины. Коль скоро мы включились в систему общемирового арт-бизнеса,

мы начинаем подчиняться законам, диктуемым логикой западного, то есть чисто капиталистического способа организации художественной жизни. А существенной стороной этого способа организации является отрицание конкретной специфики труда, в том числе труда творческого, и ее вытеснение абстрактной «полезностью», выражаемой в чисто денежном эквиваленте, её полезностью с точки зрения капитала. В применении к искусству это означает почти полное вытеснение независимых эстетических критериев критериями стоимостными. В этом мире, куда мы с такой стремительностью пытаемся проникнуть, абстрактная форма существования труда — капитал — господствует над спецификой его конкретных форм, количественная сторона неизбежно подавляет неповторимость качества труда, его своеобразие, ведет к пересмотру понятия шедевра. Тонкость передачи оттенков, уверенные линии рисунка, точность светотеневой моделировки не могут повлиять на коммерческую оценку. Она вообще никак не связана с мастерством в академическом значении этого слова. С тех пор, как цеха и Академии художеств, составлявшие стержень художественной жизни, уступили место галереям и аукционам, новой форме социальной адаптации искусства, ушли в прошлое и профессиональные критерии, определяющие в академической системе ценность произведения. Согласимся, что все лица, получавшие в старой академической системе медали, были, по крайней мере, профессионалами. Пенсионерство позволяло совершенствовать свое ремесло, и художники, успешно учившиеся, не пропадали. Успех был связан именно с успешностью обучения. Теперь механизм успеха другой, он связан не с академическими задачами и целями, а с определенными механизмами создания успеха, тем, что один из критиков назвал «изнанкой искусства». Пересмотр понятия шедевра здесь был неизбежен.

И происходит это повсеместно, не завися от доброй или злой воли личностей. Это может проявляться в специфическом отношении к искусству, когда оно становится значимым в силу собственной стоимости. Это

проявляется в отношении к художнику, когда важна не специфичность и индивидуальная неповторимость его творчества, а тот доход, который она может принести менеджеру, чья фигура стала центральной при коммерческой организации художественного процесса. Именно менеджер-галерист вкладывает деньги в организацию успеха художника – выпуск каталогов, оплату статей искусствоведов. От его деятельности, а не от профессионального качества, определяемого в старой системе собратьями по гильдии или академическим советом, зависит успех. Но и сама деятельность менеджера не свободна. Это проявляется и в деятельности самих «хозяев» капитала, чья активность становится лишь функцией самовозрастания капитала — этой единственной самостоятельно действующей силы буржуазного общества, силы действующей ради самой себя.

Все проблемы существования искусства в мире капитала заключены уже в этом простейшем, «клеточном» противоречии, рождающем в дальнейшем все обилие противоречащих нормальной человеческой логике ситуаций, когда самое бессмысленное, с обычной точки зрения, занятие (вроде вычленения каких-нибудь «физических составляющих среды» и выставления всего этого под видом искусства) получает свое оправдание только потому, что может принести прибыль. С точки зрения капитала «производительность» такого труда, ровным счетом ничего не производящего, никаких эстетических ценностей не создающего, доказывается той прибылью, которую он способен принести при перепродаже. Разумеется, при некоторых расходах на соответствующую рекламу и создание ореола «последнего слова» в развитии искусства. Но механизм подобной искусствоведческой рекламы хорошо отработан.

Надо заметить, что подмена эстетической оценки критериями коммерческой реализации очень характерна для буржуазной формы организации художественной жизни, а теперь и для нашей практики. Здесь перед нами частный случай свойственного капиталистическому способу

производства оттеснения на второй план потребительской стоимости, т.е. в данном конкретном случае художественной ценности.

Том Вулф, автор памфлета «Раскрашенное слово», разоблачающего механизм создания успеха авангардным направлениям, заметил, что прямую выгоду имеют все участники действия, в том числе и субсидирующие его «деловые люди». Последние добиваются права пользоваться древним почетным титулом «Покровителя Искусства», мецената. Сам же этот титул открывает для них дорогу в высшее общество. В жизни современного города, замечает автор, эта взаимосвязь естественна, поскольку художественные выставки, советы, приемы, вернисажи полностью заменили по своим функциям церковь. Именно поэтому известный коммерсант Филипп Моррис заметил, что «новое искусство» является, прежде всего, «частью делового мира», а «деятельность мецената не является прибавлением к нашей коммерческой деятельности, она является ее неотъемлемой частью. Поскольку мы являемся деловыми людьми, идущими в ногу с нашим временем, постольку нам приходится поддерживать все новое и экспериментальное во всех областях». Коммерциализация искусства проявляется, таким образом, не только в том, что оно становится хорошим средством вложения капитала и начинает рассматриваться главным образом в этом своем качестве. Коммерциализация искусства проявляется в современных условиях еще и в том, что даже прежние формы бескорыстного меценатства начинают вытесняться спекуляцией на повышении цен или, в случае с покровительством различным течениям «актуального искусства», нажитая на которых невозможно, превращаются в спекуляцию самим статусом покровителя искусства. Иными словами эстетическое наслаждение в любом случае вытесняется тем, что Маркс назвал «рассчитанным» или «экономическим наслаждением», свойственным капиталисту, при котором «наслаждение подчинено капиталу, наслаждающийся индивид —

капитализирующему индивиду»⁴⁰³. Не случайно в рассказах о современном коллекционировании все эстетические оценки заменены коммерческими расценками, в современном общества замена потребительной (в данном случае, эстетической) стоимости стоимостью меновой, простой абстракцией ценности, стала нормой, а статистика роста цен — основным аргументом в пользу инвестирования в искусство. В этом обстоятельстве заключается основная причина того, почему подчинение художественной сферы интересам чистогана не может привести к большей свободе творческой личности, многие наши теоретики, уповавшие на свободный рынок как гарант независимости художника от произвола чиновников и диктата академических принципов, повторяли ошибку, характерную для современников сходного процесса в западном искусстве, проходившего в XIX веке. Место личной зависимости занимала зависимость безличная, от вложенного капитала.

Один из западных критиков как-то не без остроумия заметил, что сегодня, пожалуй, наоборот, буржуа эпатируют авангард. И не случайно именно перед самыми неуправляемыми «бунтарями» открываются двери фешенебельных особняков и возможности сделать шумную карьеру.

Художник, принявший эти условия игры, имеет возможность добиться быстрого успеха, став частью той системы, которую Том Вулф назвал «Культурбургом», — системы, единственно способной создать ему репутацию «звезды». В этом смысле он в новых условиях повторяет судьбу Юджина Витла из «Гения» Теодора Драйзера, который расстается с подлинным творчеством и отдает свой талант коммерческой рекламе, оценив «ставки крупной игры делового мира».

Агрессивное продвижение на рынок требовало устранения конкурентов. Не только эстетическое неприятие академической школы, но и

⁴⁰³ Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т.42. С.139.

чисто рыночная конкуренция сыграли здесь свою роль. По мере развития критики академизма критика подверглась и академическая система преподавания рисования. С начала XX века для успеха не требовался совершенный, выполненный по всем канонам мастерства, рисунок. На его место пришла идея о самовыражении художника, о смене «имитативного» искусства «интерпретативным», как выразился Герберт Рид. Многочисленные студии давали первоначальную подготовку, не было никакой единой системы. Параллельно социальная функция Академий художеств, организующих и регламентирующих художественную жизнь государства, вытеснялась системой галерей, где приобретались и продавались те произведения, которые могли бы принести прибыль торговцу. Шедевр стало возможно назначить на должность шедевра, получающего соответствующую зарплату, и поддержать его репутацию с помощью послушной указке арт-дилера художественной критики. Одному из торговцев выгоднее было устроить выставку с выпуском монографии о художнике, чьи произведения хотел вернуть ему техасский нефтяной магнат, чем принимать свой товар назад. Академический успех сменился успехом коммерческим, который организовывал дилер, но на поверхности все выглядело как обретение заслуженной известности дотоле неведомым никому гением.

Известность имени имела свою историю, параллельную истории сложения механизма социального функционирования искусства. Цеховые традиции уходили в прошлое, а средневековая анонимность академическим автором XVI столетия воспринимается уже как странное отсутствие малейшей заботы о том, чтобы оставить упоминания о своем имени. Джорджо Вазари удивляет «простоватость» прежних мастеров и их малое честолюбие⁴⁰⁴, когда он не может найти в хрониках ни их имен, ни указания

⁴⁰⁴ Буквально: “слабое стремление к славе” (*poco desiderio di gloria*). Жизнеописание Арнольфо ди Папо, флорентинского архитектора // *Vasari G. Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti. A cura di G. Milanesi. (1906). Firenze, 1985. Vol. 1–10. Vol. I. P. 271. Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и

на время создания произведений. Проторенессансная культура сделала имя художника известным. Данте пишет о Джотто и Чимабуэ. Филиппе Виллани в своей хронике целую главу посвятил крупнейшим мастерам Флоренции. XV век сделал художника героем хроник, новелл, многочисленных анекдотов. Исследователи рассматривают эти явления как доказательства особого внимания, которым пользовался художник в обществе⁴⁰⁵. Да, прежде художники были известны и уважаемы, но известны и признаны профессионалами как авторы шедевра в его средневековом и академическом понимании, шедевра как работы мастера, как квалификационной работы. Отличие нашего времени в том, что не цеха и не Академии управляют художественной жизнью, а галереи с их представлением о шедевре как о высокооплачиваемом объекте, созданном знаменитым художником. Сама же известность никак не связана с профессиональным уровнем.

В одном из своих интервью Гарольд Розенберг сумел точно передать эту самооценку публицити, растущую согласно собственным законам, подчиняющую себе творчество художника, превращенного в участника специфического шоу и, главное, никак не связанную с сугубо эстетическими аспектами его деятельности, с наличием действительных шедевров среди его работ. Критик, нарочито пародируя тавтологичность самой ситуации, продуцирующей известность из уже обретенной известности, сказал: «Этот художник известен, потому, что он существует как известный художник. Когда вы посмотрите на его работу, вы ничего не увидите в ней. Но он известен, пребывая в качестве известного художника. Он неизбежно будет появляться в различных представлениях, шоу. Он принадлежит к истории

зодчих: В 5 тт. / Пер. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского; под ред. А.Г. Габричевского. М.: ТЕРРА, 1993. Т. 1. С.206.

⁴⁰⁵ *Schlosser-Magnino J., von. La letteratura artistica... P. 50–52; Wittkover R., Wittkover M. Born under Saturn. The Character and Conduct of Artist: a Documented History from Antiquity to the French Revolution. London: Weidenfeld and Nicolson, 1963. P. 4. Художники становятся героями у Боккаччо (Декамерон VI, 5; VIII, 3, 6, 9; IX, 6), Сакетти (Новеллы 63, 75, 163, 164, 191, 192).*

последнего десятилетия и его «работа» может получить самые фантастические цены у коллекционеров и быть самым важным экспонатом музея»⁴⁰⁶.

В самом деле, пустые консервные банки и прочие «реди-мейд» можно продать как собственное произведение искусства лишь постольку, поскольку средствами публицити уже создана популярность его «автору», всего лишь снабдившему готовые вещи этикеткой, подписавшему и выставившему их в качестве экспонатов. Творчество в этом направлении полностью вытесняется личностью автора, осуществляющего свои «разоблачающие» акции. Естественно, что при этом гигантская доля участия отводится всем тем способам создания популярности, которые, строго говоря, к самому искусству отношения не имеют. Абсурдность современной Гарольду Розенбергу ситуации, при которой понятие шедевр девальвировалось, заменившись на понятие «известное произведение», очевидна. Критерии оценки такого произведения перестали быть профессиональными, а точки отсчета перешли к критике и средствам массовой информации, к системе «таблоизма», то есть оплаченной торговцем искусствоведческой рекламы, ставшей частью бизнеса. Маклерство вытесняет покровительство, оценщики заменяют ценителей.

В свое время Гете заметил, что «друг искусства», его любитель и особенно собиратель, который платит деньги за свое приобретение, свободны в своем выборе и своих пристрастиях, они не зависят от предписаний, а потому могут хвалить или хулить все, что им хочется. Но ведь и критика свободна. И любитель искусства не должен требовать от критики, чтобы она соглашалась с ним, и не должен гневаться, когда критик замыслил увести художника на другие пути, оторвать его от «друга искусства»⁴⁰⁷. В этих словах следует видеть и признание опасности слишком сильной зависимости художника от

⁴⁰⁶ Цит. по: *Лукинин И. П.* Несбывшиеся притязания. М.: Знание, 1982. С. 30.

⁴⁰⁷ *Гете И.В.* О строгих оценках // *Гете И.В.* Об искусстве. М., 1975. С. 107.

публики. Но важно, что эта опасность конформности художника и подчинения его вкусам (часто примитивным) публики, опасность «немедленного реагирования», следовательно, искажения истины. Здесь важна позиция не «искусства для искусства», а «искусства для истины». Увести на другие пути вовсе не означает поместить в башню из слоновой кости или черного дерева, но на действительно новый уровень. В романтический период краснота была одним из проявлений кризиса искусства. Это была черта псевдоискусства, с которым романтизм боролся от имени искусства. Сегодня этот принцип превратился в пародию на самого себя, поскольку борьба происходит с принципами обычного эстетического восприятия и нормального художественного чувства.

Критика ни на минуту не сомневается в праве художника эпатировать обычный вкус. Последний, кстати сказать, может быть примитивным, но всегда оказывается способен к развитию. На новом витке, в новых условиях повторяется старая полуполюгандарная версия о художнике – мученике, аутсайдере существующей социальной системы, о художнике как гонимом и непонятом никем бунтаре. Постепенно эти обыденные представления об аутсайдерах общества, имевшие, впрочем, реальную основу в ранний период становления авангарда на Западе, превращались уже в легенду об «отреченных художниках», если использовать здесь выражение Андре Шастеля. Этот французский автор видел в успехе, который устойчиво имеет эта легенда, пример попытки современного человека перенести на художника свои представления о мученике, берущем на себя сегодня риск бунта против устоев, давящих в современном мире на всех и каждого. Зритель воспринимает, согласно Шастелю, сферу изобразительного искусства как ту область, где человек может вздохнуть полной грудью и почувствовать себя свободным. И если в древности и Средневековье возможность спорадических выплесков общественной энергии осуществлялась в формах «смеховой культуры» и периодически возникали различные варианты «разгрузок», сбоя ритма коллективной жизни, то теперь фигура художника, отверженного

обществом, сконцентрировала представления о бунте. Отреченные художники воплотили общую идею противостояния мертвящим началам современной цивилизации.

Легко заметить, что та же «художественная агиография», о которой писал А. Шастель, начинает со скоростью звука распространяться в нашей печати. Предрассудок становится все более устойчивым. Мы сталкиваемся с ситуацией, когда в общественном (отчасти мифологизированном) сознании художник наделяется ролью, которая раньше принадлежала святым и мученикам, расплачивающимся за грехи человечества. Только теперь это общий грех – отсутствие самостоятельности, вынужденное приспособление к чужим, извне навязанным, нормам. Художник же в этих условиях начинает восприниматься главным образом как личность, вся деятельность которой строится на отрицании норм. Его облик и взгляды, его манера поведения должны составлять разительный контраст с обычными, общепринятыми стереотипами поведения и облика. Даже в справочной литературе в качестве очевидного и безусловного приводится такое определение «гениальности в искусстве», при которой конфликт творца и его окружения не подвергается никакому сомнению. «Гениальный художник бывает не сразу признан современниками (талант же, как правило, всегда признается и поощряется), оказывается в драматической или трагической ситуации, которую он способен преодолеть»⁴⁰⁸. Старая тема гонимых гениев воскрешается и часто превращается чуть ли не в доказательство того, что все, не понятое современниками, заслуживает названия гениального или, по крайней мере, не банального. Обратные теоремы не всегда верны. Но сегодняшние гении совсем не смущаются своим «драматическим конфликтом» с публикой, а уже устали придумывать новые формы показать ей язык. Отказавшись от профессионализма исполнения и веками накапливавшихся секретов мастерства, художник, естественно, отказывается и от профессиональных

⁴⁰⁸ Гений художественный [статья] // Эстетика. Словарь. М., 1989. С. 57–58.

оценок произведения. Но здесь-то он и становится беззащитен перед произволом критики. Коль скоро оценка более не основана на представлении о художественном качестве и объективных критериях уровня мастерства, а полностью зависит от интерпретации искусствоведа, то на первый план и выходит мастерство интерпретатора, а вовсе не умение живописца. Последствия могут быть двоякими. Сам художник может превратиться в интерпретатора собственных работ, что все чаще и чаще сегодня случается. Во-вторых, он может стать человеком группы поддерживающих друг друга людей или, как сейчас принято говорить, членом команды. Профессиональным занятием «гонимых гениев» становится анализ особенностей своего творчества и подробное обоснование того, что именно в нем не должно нравиться публике.

В Ренессансе, разумеется, еще не существовало мифологемы гонимости. Конфликт между социальным статусом, признанием и подлинными достижениями в искусстве был уже и в это время, но он не осознавался как трагически непреодолимый. Скорее, здесь чувствовалось стремление к гармонии между настоящим достижением и его справедливой оценкой. И если мы так ценим и так преклоняемся перед знаменитостями, которые были оценены при жизни «непомерными наградами и всяческим благополучием», то тем более должны ценить мы тех, кто приносит плоды не менее ценные, но не получает наград и даже нищенствует⁴⁰⁹. Конфликт со вкусом толпы очень рано был осознан именно как конфликт. Этот конфликт мог проявляться в самых разных формах, но чаще всего речь шла о том, что новое миметическое искусство способны были оценить по достоинству лишь «знающие», уровень обыденного восприятия не выходил за пределы символической трактовки цвета или интереса к явным анахронизмам, вроде «говорящих фигур». Один такой случай приводит Вазари, рассказывая о художнике, переживавшем, что его фигуры «не были столь же живыми», как

⁴⁰⁹ Предисловие // *Vasari G. Le opere...* Vol. 4. P. 14; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 3. С.11–12.

у Буонамико. И тогда тот, «будучи шутником», обещал научить своего незадачливого товарища тому, как сделать фигуры «не только живыми, но даже говорящими». Способ этот вполне повторял распространенную в традиционном тречентистском искусстве манеру дополнять изображение словами, которые как бы выходят из уст говорящего. Характерно, что Вазари не только пытается показать, что причиной моды на такие «говорящие фигуры» стала шутка художника, но и делает свой «социологический» анализ такой моды: «Это понравилось и Бруно, и другим глупым людям (*uomini sciocchi*) того времени, нравится также и теперь некоторым простакам (*a certi goffi*), которых обслуживают художники из простонародья (*artefici plebei*), откуда они и сами происходят»⁴¹⁰. Здесь важнее не то, что художники были из простонародья, а то, что они подчинялись вкусам «глупцов». Вообще говоря, для ренессансной традиции более важна критика именно невежд, глупцов, а не черни, «*uomini sciocchi*», а не просто «*uomini plebei*». Отношение к «невежественной черни» у Вазари является социальным лишь потому, что сам уровень вкуса и предпочтений в искусстве определен уровнем социальным. Но «простонародье» для него всегда отличается от тех, кто собственным талантом добился права считаться «избранными», а потому с некоторым недоумением он говорит о своем друге Сальвиати, что тот «любил общаться с людьми образованными и великими мира сего и всегда ненавидел художников плебеев, если даже они в чем-либо и проявляли свое мастерство»⁴¹¹. Для него самого «*plebei*» и «*viruosi*» были антонимами. Содома же со своими выходками радовал только чернь, охочую до всяких причуд, сплетен и непристойностей⁴¹². В отличие о романтической

⁴¹⁰ Жизнеописание Берны, сиенского живописца // *Vasari G. Le opere...* Vol. 1. P. 512–513; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 1. С. 403.

⁴¹¹ Жизнеописание Франческо по прозванию деи Сальвиати, флорентинского живописца // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 5. С. 167.

⁴¹² Все проделки Содомы Вазари рассматривает в том числе и как попытки завоевать скандальную, но дешевую популярность, способ вести себя «странно» (*capriccioso*), «чтобы понравиться простолюдинам (*per sodisfare al popolaccio*)», «приобрести известность в народе (*acquistato un nome fra il volgo*)». См.: Жизнеописание Доменико

и неоромантической версии свободного божемного поведения, эпатирующего «гармонических пошляков», здесь разнузданность воспринимается как качество, общее и слишком вольному в своих нравах художнику, и «толпе». Этим они отличаются от «людей добродетельных и нравственных (*virtuosi e costumati*)». Впрочем, здесь «*virtuosi*» вполне можно перевести как «талантливые» люди.

Профессиональная среда художественной интеллигенции этого времени не романтический круг избранных, противопоставляющий свою «элитарность» массовому вкусу, художники, осознав себя как сообщество профессионалов, не хотели быть отвлечены «болтовней досужих людей» от своих мыслей, от своей *работы*. Они противопоставлены «всем остальным» не столько как творцы, сколько как профессионалы, как люди особого труда, имеющие свои критерии оценки, которые не только надо принимать и разделять, но и до понимания которых надо дорасти. Здесь аристократическая глупость совершенно равноценна простоватости плебса, *plebei*. Но так отождествляется, начиная с Петрарки, писавшем о «черни» (*vulgus*), о «толпе» (*multitudo*) и вплоть до пушкинской «презренной черни», которая ведь тоже не была крепостным крестьянством, а именно чернью светской. Невежество папы ничем не отличается от невежества простолюдина⁴¹³. Для Вазари не существует абстрактного успеха и, так сказать, «всемирного признания». И он специально подчеркивает не только то, что художник пользовался большим уважением, но и то, что город, в котором почитались его работы, был благороднейший, *nobilissima*. Выше он говорит о Сиене как

Беккафуми, сиенского живописца и мастера литья // *Vasari G. Le opere...* Vol. 5. P. 635; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 4. С. 225.

⁴¹³ Правда, несведущая публика оказывается весьма удобной в случае, когда художник не совсем уверен в своих силах, но хочет приобрести практику, «поупражняться, изучая живопись». Он поступает тогда подобно тем «врачам, которые учатся своему искусству, экспериментируя на шкурах деревенских бедняков». И художник может смело приобретать практику и опыт, работая там, где вкус беден и его произведения «рассматриваются не так внимательно. См.: *Жизнеописание Лоренцо ди Биччи, флорентинского живописца* // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 1. С. 598.

о друге и покровительнице искусств (*amica e faulrice di tutti i virtuosi*).
Покровительство талантливым людям и само благородство достоинства таланта связано с *virtù* в традиционно христианском смысле слова.