

Виктор КОСТЕЦКИЙ

ФИЛОСОФИЯ ЖИВОПИСИ

В мировом спектакле мы являем собой зрелище.

Ж. Лакан

По существующей традиции в философии искусства не всем видам искусства уделяется одинаковое внимание: обычно музыке максимальное, литературе и театру достаточное, а живописи явно недостаточное, если не сказать минимальное. В античной философии музыка привлекала пристальное внимание уже Пифагора, а Платон и Аристотель вникали и в технические, и в психологические, и в политические аспекты музыки. В музыке европейская философия силилась постигнуть не только искусство, но и мистические основы бытия, придавая музыке исключительное значение (А. Шопенгауэр, Р. Штайнер). Подобная судьба в философии искусства была и у поэзии, особенно по части вдохновенности и пророчества. Само слово «поэзис», собственно, и означало творчество в противоположность «технэ», деятельности по «канону». Что же касается античной живописи с ее статусом «технэ», то в античной философии трудно найти что-то более существенное, чем обсуждение сценографии (иллюзий в театральной живописи) или замечания Аристотеля о том, что учить детей рисованию полезно. Тем более никому не приходило в голову искать в живописи мистические основы бытия. Даже Г. Гегель в своих многолетних чтениях по философии искусства не придавал живописи большего значения, чем признание за ней романтизма «субъективной проникновенности».

В эпоху Просвещения, в «галантный век» (XVIII) Д. Дидро уже не может обойти философским вниманием живопись. Так появляется трактат «Опыт о живописи», дополненный еще рядом сочинений. Правда, Д. Дидро не интересуется вопрос, «как возможна живопись», его интересы группируются вокруг техники живописи и профессионального художественного образования. «Что такое фон? — спрашивает Д. Дидро. — Это безграничное пространство, в глубине которого сливаются воедино цвета всех предметов...» [Дидро, 1980, 512]. «Тени, друг мой, тоже имеют свои цвета», — поучает французский мыслитель и, предвидя реакцию живописцев, добавляет: «Любой художник скажет вам, что знает все это лучше меня. Ответьте же ему от моего имени, что все его фигуры обличают его во лжи» [Дидро, 1980, 331]. Рассматривая вопрос о колорите, Д. Дидро пишет: «Тот, кто овладел чувством тела, уже преуспел во многом, все прочее ничто в сравнении с этим. Тысяча живописцев умерли, так и не приобретя чувства плоти, и тысячи умрут, не приобретя его» [Дидро, 1980, 323]. В отношении «чувства плоти», очевидно, тоже надо знать меру: «Я видел столько грудей и ягод, — пишет французский любитель живописи, — что, кажется, с меня хватит» [Дидро,

Виктор Валентинович Костецкий — доктор философских наук, профессор. Родился в 1955 году на Крайнем Севере, учился в Ленинграде, жил и работал в Сибири. С 2000 года преподает в разных вузах Санкт-Петербурга, в настоящее время — профессор Академии художеств.

1980, 493]. Чувство меры должно быть и в изучении художниками анатомии: «Глубокое изучение анатомии скорее испортило художников, нежели усовершенствовало. В живописи, как и в морали, опасно заглядывать внутрь явлений» [Дидро, 1980, 517]. Довольно в резкой форме Д. Дидро требует от живописцев того, что позднее О. Шпенглер назовет «физиогномическим методом», противоположным «систематике»: «Актер, не понимающий живописи, — жалкий актер; живописец, не являющийся физиономистом, — жалкий живописец» [Дидро, 1980, 336]. «Если вы, — продолжает Д. Дидро, — не ощущаете различия между... человеком, находящимся в одиночестве, и человеком, на которого устремлены взоры, — бросьте в огонь ваши кисти» [Дидро, 1980, 341].

Подытоживая позицию Д. Дидро, процитирую: «Нет почти ни единого искусства, которое могло бы достигнуть хоть некоторого совершенства без практики и общественных школ рисования. Нужна не одна школа, их нужно сотни. Нация, которую бы учили рисовать, как учат писать, вскоре перегнала бы остальных во всех художествах» [Дидро, 1980, 488].

Д. Дидро, безусловно, проводит четкое различие между «учить рисовать всех» и «учить рисовать художников». Если первое развивает вкус, то второе способно даже портить его. «Как полагаете вы, с пользой ли для дела проходят семь лет, проведенных в Академии за рисованием моделей? Хотите знать мое мнение об этом? Я полагаю, что именно там, в течение этих семи тяжких и суровых лет, приобретается манерность в рисунке... правда природы забывается; воображение заполняется фальшивыми, напряженными, смехотворными и холодными движениями, позами, фигурами» [Дидро, 1980, 317]. «И если ныне редко встретишь композицию из нескольких фигур, свободную от этих академических воздействий, которые до смерти претят человеку со вкусом и производят впечатление лишь на тех, кому чужда истина, — то вините в этом вечные упражнения на школьных моделях» [Дидро, 1980, 317—318].

Недостатки художественного образования, отмеченные Д. Дидро в конце XVIII века, в начале XIX века стали приносить свой печальный урожай, о котором Г. Гегель, подытоживая свои лекции по философии живописи, высказался вполне категорично. «В настоящее время, — пишет Г. Гегель, — слишком часто сталкиваешься с портретами и историческими картинами, по которым, несмотря на все сходство с людьми и реальными индивидами, с первого взгляда видно, что художник не знает ни что такое человек, ни каков колорит человека, ни каковы те формы, в которых человек выражает то, что он человек» [Гегель, 1971, 275]. Собственно, с этих слов Г. Гегеля, можно сказать, во весь рост встает проблема художественности в философии живописи.

Парадокс живописи состоит в том, что, начиная с какого-то момента, стремление к правдоподобию изображения оборачивается художественной фальшью, утратой самой художественности. Художник оказывается в положении того классического дурака, который рубит сук, на котором сидит. И этот парадокс совершенно неразрешим на пути анализа технических средств живописи: фона, колорита, рисунка, композиции, — собственно, на том пути, по которому шел Д. Дидро и от которого не так далеко отошел Г. Гегель.

Парадокс живописи весь на поверхности, он очевиден для любого, как выражается Д. Дидро, «человека со вкусом». В истории русского искусства наибольший интерес в фиксации этого парадокса представляет работа композитора Б. В. Асафьева «Русская живопись. Мысли и думы». Парадокс живописи Б. В. Асафьев выражает через термин «артистизм», для него, автора многих балетов, термин интуитивно определенный, несмотря на то, что такой категории в эстетике никогда не было. «Артистизм, — пишет Б. В. Асафьев, — качества, редкие среди идейно-подвижнического, этиче-

ского в существеннейших своих направлениях строя русского искусства... Поэт Батюшков, композитор Глинка, художник Брюллов — три русских язычника, вкусившие запряженный плод, каждый по своему жестоко поплатились за последствия вкушения — за свой культ артистизма... В живописи только Константин Маковский вдруг поднял утерянную Ариаднину нить и поднял ее в годы очень безвкусные и трудные для процветания артистизма...» [Асафьев, 1966, 126—127]. «Что же касается Куинджи, — добавляет Б. В. Асафьев, — то все, чем он обязан своей молниеносной известности, артистизмом не убеждает. Куинджи — темпераментный, страстный виртуоз...» [Асафьев, 1966, 129].

Столкнувшись с «парадоксом живописи», Б. В. Асафьев в целях его анализа вводит категориальное различие виртуозности и артистизма: первое отвечает за технику рисунка и живописи, второе за художественность искусства. В качестве примеров максимальной виртуозности при минимальной художественности Б. В. Асафьев обращается к творчеству И. И. Шишкина и И. К. Айвазовского. «В этом роде особенно выделяется пейзажист И. И. Шишкин... В своих громадных полотнах он однообразен и композиционно-примитивен, выдавая за „настоящий лес“ ловко расставленные для улады глаза „точные породы деревьев“ и сразу бросающиеся в глаза эффекты освещения. Знание леса налицо, но деловое, количественное, хозяйское. Недаром Шишкин был знаменит в эпоху колоссальной распродажи лесов на вырубку» [Асафьев, 1966, 124—125]. Рассматривая вслед за лесом морские пейзажи, Б. В. Асафьев пишет: «В гостиной, в салоне, в кабинете должны находиться картины, ничем не тревожащие сознания, но „дразнить“ (не волновать, а дразнить) чувство они могут» [Асафьев, 1966, 125].

В музыке, как известно, умением «не волновать, а дразнить чувство» прославился Р. Вагнер, чем и вызвал критику со стороны Ф. Ницше. Умение «дразнить чувство» является, конечно, явлением культуры, но характерным более не для «изящных искусств», а для ярмарочных балаганов, для искусства цирка, для искусства разного рода аттракционов с опорой на зрелищность. Если изящные искусства прибегают к методу «дразнения чувства», то речь об искусстве тем самым меняет русло, переходя в русло коммерции и шоу-бизнеса, а не художественности. В русской литературе, например, самым большим мастером по части «дразнить чувство» был Ф. М. Достоевский, религиозно-философские пассажи которого имели к философии и богословию весьма околное отношение, но положительно сказывались на тираже и гонорарах. По этому поводу замечательно высказался Н. А. Бердяев: «Достоевский — не художник-реалист, а экспериментатор... Он не только ниже Толстого как художник, но он и не может быть назван в строгом смысле этого слова художником... И все делается пресным после того, как побываешь в царстве Достоевского, он убивает вкус к чтению других писателей. Художество Достоевского совсем другого рода» [Бердяев, 1990, 216—217]. «Другого рода художество», отмеченное Н. А. Бердяевым, как раз и не есть художественность искусства, а есть типичный аттракцион в оболочке искусства, явление шоу-бизнеса.

Парадокс живописи, столь волнительный для художников и искусствоведов, в философии живописи может быть осмыслен, но при условии достаточно широкого «герменевтического горизонта» — от культурологического анализа до онтологии взгляда.

При культурологическом анализе следует обратить внимание на один факт: живопись конкурирует по разным аспектам со многими искусствами, обязательно проигрывая им. Так, например, театр обладает большей зрелищностью, чем живопись. Литература по степени описательности многократно превосходит возможности живописи (такова тайна слова). Поэзия превосходит живопись по степени одухотворенности. Музыка превосходит живопись по степени эмоциональности, причем настолько, что сравнение оказывается просто неуместным. Компьютерная графика и даже фотография

превосходит живопись как по степени точности, так и по спецэффектам. Даже природа в створе окна вполне может быть живописнее живописи. Архитектура и скульптура, вписанные в ландшафт, сами по себе создают эффект картины. Что касается, наконец, искусства танца, то живописи никогда не сравниться с хореографией по части артистичности и грации. Тогда возникает вопрос: в чем сила живописи?

При обращении к опыту повседневности, к навыкам быта, живопись, в отличие от многих других искусств, теряет свою основность: в быту чертят схемы, карты, рисуют и раскрашивают, выполняют малярные работы, красят ткани, но ни о какой светотени или рефлексах нет и речи. Не так обстоят дела в других видах искусства. Так, например, в быту лепят кренделя, рогаики, формуют тесто, обжигают в печах, режут по дереву и камню, работают с глиной, то есть навыки скульптуры явно заложены обычным трудом. Театр имеет свой опыт вживания в роль: таковы все социальные роли (мужа, жены, старосты, воина, соседа и пр.). Литература, в свою очередь, исторически привязана к бытовой переписке, а поэзия — к заговорам и молениям. Для музыки бытовой подосновой служат голос и интонация речи, а также предметы с шумовым эффектом типа гудков, свистков, звона металлической посуды. Хореография в любом случае остается привязанной к языку тела, к жестам и мимике, к костюму. Правда, переход от быта к искусству ни в одном виде искусства не происходит естественным путем типа эволюции: всегда требуется специфическое условие. Например, вне гарема ранних цивилизаций Древнего Востока никогда бы язык тела не сложился в танец, а шум звуковых эффектов в музыку; не возникли бы сказки и игры; вне пиров царской военной дружины не возник бы эпос, а вне приключенческих походов дружины не сложился бы культурный тип рыцарства. Возникновение всех видов искусства обязано не столько быту, сколько какому-либо исключительному, феноменальному событию культуры. Очевидно, что и живопись не может быть исключением. Так где и когда возникли исключительные условия для такого зрительно-условного события, каким оказалась живопись?

На этот вопрос ответ может быть вполне определенным. Свет на него проливает история европейской музыки. В античные времена музыки в нашем понимании не было: были физиологические реакции в ответ на тембр и звукоярд с разными интервалами. Эффект «музыки» сводился к аффекту узнавания, по типу нашей реакции на гимн, марш, плясовую или непривычный для европейцев лад пентатоники. Понятий мелодии и аккорда вообще не существовало, как не существовало и соответствующей практики. В качестве единицы счета звуковых интервалов принималась величина не в полтона, как ныне, а в четверть тона, — именно по этой причине звучание античной музыки остается неизвестным. Революция в европейской музыке во многом была связана с христианством: с монашеским «ангелогласным» псалмопением, с монастырской техникой нотной записи, с выделением из среды музыкантов фигуры композитора.

Г. Гегель в своей «Эстетике» совершенно верно связывает появление европейского искусства живописи с особенностями в развитии христианства. Встреча античности и христианства явилась как раз тем исключительным событием, под влиянием которого живопись стала возможной. До этого события вместо живописи существовал феномен раскрашенных рисунков, так было в Древней Индии, в Древнем Китае, в Древнем Египте, да, собственно, и античная живопись за эти пределы практически не вышла¹. В канун Возрождения для появления живописи в наличии были лишь не-

¹ Говоря об античной живописи, В. Татаркевич отмечает, что «в доклассические времена она не знала ни третьего измерения, ни светотени и очень редко выходила за пределы одноцветности. Картины Полигнота еще были контурными рисунками, раскрашенными в четыре локальных цвета» [Татаркевич, 1977, 63]. И далее: «Демокрит, как и Эмпедокл, считал элементарными четыре све-

которые из необходимых условий, а именно: теории пропорций (от античности) и теории перспективы (главным образом усилиями архитекторов), но этих условий еще недостаточно для возникновения искусства живописи. Чем же это искусство обязано христианству?

Христианство с самого начала своего появления противопоставило себя язычеству в плане категоричной оппозиции жизни и переживания. Жизнь требует поступка, переживание — способа «ухода-в-себя», благодаря которому появляются два хорошо известных нам понятия — «личность» и «внутренний мир человека». Лозунг бл. Августина с веками только набирал силу: «Не выходи никуда, уйди в самого себя; во внутреннем человеке обитает истина» [Зубов, 2008, 153]. Появление «внутреннего мира личности» явилось основой всего христианского проекта, смысл которого был в том, чтобы через личность в человеке изменить общество и самого человека в его этических и эстетических измерениях. С этой целью изначальные водители христианства заимствуют у стоика Сенеки понятие «кон-сциенция», что на русский язык переводится словом «со-весть»². Так называемые «угрызения совести» появляются в мире переживаний в качестве наложения эмоций, в качестве рефлекса одной эмоции на другую. Соответственно, появляются понятия типа «светлой печали» или «радостной грусти».

Для регулирования эмоций в их бесчисленных рефлексах, тем более при «угрызениях совести», христианство трансформировало античную музыку и традиционную иконопись. Фрески Джотто не случайно появляются на стенах сакрального помещения и с ведома Ватикана. Ватикан нуждался в реформировании иконописи, причем в строго определенном направлении. За век до Джотто монашество реформировало музыкальную культуру: изобрело нотный стан, нотную запись и канонизировало фигуру композитора (в античности явление «композитора» как особого музыканта в прин-

та: белый, черный, красный, желтый. Такой спектр соответствовал и палитре тогдашних художников» [Татаркевич, 1977, 82]. Относительно наличия перспективы в античности Э. Панофский предлагает различать два вопроса: «имела ли античность перспективу?» и «имела ли античность нашу перспективу?» [Панофский, 2004, 51]). Ответ очевиден. Античность имела средства для изображения глубины пространства, но без каких-либо осмысленных, тем более математических, представлений. Что касается дальнейшего развития античной живописи вообще и цветовосприятия в частности, то оно, замечу, непосредственно зависит от отношения к роскоши. Для античной Греции роскошь ассоциировалась с Древним Востоком и по этой причине практически табуировалась почти во все времена и почти во всех полисах, за редким исключением. Роскошь была наглядным символом «варварства». После греко-персидских войн влияние роскоши сказалось прежде всего на музыке, почти не затронув живописи (их «социальные статусы» были различны). Не случайно Демокрит говорил: «Прекрасна простота в украшении».

Явная живописность римских фресок, относящихся к эпохе эллинизма, напрямую связана с взрывообразными вспышками роскоши, например, в период расцвета Александрии или в период перехода от республики к империи, инициированный «золотой молодежью» того времени (например, Кателина и Цезарь в политике, Катулл и «новые поэты» в литературе). Как отмечает Ж.-Н. Робер, «роскошь покоренного Востока изменила традиционный римский менталитет» [Робер, 2004, 318]. В искусстве первыми отреагировали поэты. «Движение „новых поэтов“, — отмечает Ж.-Н. Робер, — явилось... с твердым намерением порвать со строгостью классицизма, безличной и холодной важностью его поэтов, с суровостью его морали. Они хотят забавляться, шутить, впустить в свои стихи фантазию, выражение своих чувств, своего негодования, радостей и страстей... Ради этого они не останавливаются перед превышением чувства меры» [Робер, 2004, 318].

² Переводчик и комментатор трактатов Сенеки С. А. Ошеров пишет: «Понятие совести как осознанной разумом и в то же время пережитой чувством нравственной нормы было введено в стоицизм Сенекой» [Сенека, 1986, 409]. И далее, в ссылке поясняет: «В латинском *con-scientia* (со-знание) связь с понятием „знание“ чувствуется сильнее, чем ощущаем ее мы в славянской кальке этого слова „со-весть“ (от „ведать“))» [Сенека, 1986, 409].

ципе невозможно). Итогом реформирования в музыке явилось изобретение мелодии в паре с гармонией, а в области изобразительного искусства возникло новое явление — искусство тени и рефлекса в паре с перспективой и пропорциями. С появлением понятия «рефлекс» искусство цветных теней и полутеней стало неизбежным, как и появление новых связующих материалов, гарантирующих возможность изображения рефлексов. В итоге живопись возникает не как раскрашенный рисунок, а как организация света при предметном взгляде. Живопись работает не с предметами, а со взглядом на них — и тому есть ряд важных причин.

Эпоха Возрождения, если бы не было запроса христианства на реформирование иконописи, вполне бы ограничилась скульптурой и литературой. Пассионарность эпохи Возрождения была инициирована тем простым фактором, что при загородном строительстве нуворишей средневековья, изначальных бюргеров или буржуа (в разной транскрипции), были обнаружены статуи в обнаженном виде. Эффект «потрясения от наготы» был столь значительным, что философия Платона стала откровенно вытесняться эпикуреизмом, а история медицины обогатилась новым названием болезней в честь прекрасной богини. Искусствоведы вряд ли знакомы с тем медицинским фактом, что эпоха Возрождения прославилась не только своим искусством, но и эпидемиями сифилиса и пандемиями всех венерических болезней. Вызов христианству был брошен. Но новое христианское искусство в лице знакомой нам европейской музыки и живописи Ренессанса получило возможность проникать во внутренний мир личности, будить совесть и стыд, уверенно работать над рефлексом эмоций. Безусловно, по своему происхождению европейские музыка и живопись явились искусствами психотехники и лишь во вторую очередь «изящными искусствами».

В становлении светского характера живописи большую роль сыграла «рама». Рама изначально отнюдь не сводилась к окантовке произведения — у нее также есть психотехническое значение. Как известно, в сакральных строениях живопись писалась по стенам, без «рам». Значение рамы аналогично значениям сцены, занавеса, кафедры, эстрады, трибуны, ринга, цирка, стадиона, трона, то есть это значение «непрофанного» пространства, предполагающего возможность как символической организации пространства, так и действия по типу «приключения». Надо заметить, что «приключение» представляет собой мощный архетип культуры, меняющий состояние сознания, вводящий сознание в состояние не труда или войны, но в состояние игры. И без подобного состояния сознания восприятие ни европейского балета, ни европейской музыки, ни европейской живописи невозможно. Наличие рамы, вырезающей из видимого пространства отдельный фрагмент, явилось неперенным условием появления феномена светской живописи. Для того, чтобы оценить непроизвольное для зрителей изменение состояния сознания при виде рамы, достаточно обратиться к феномену осанки важного чиновника или вельможи: к ним трудно подойти, а войдя в их психологическую зону, трудно не потерять дар речи. Осанка отнюдь не сводится к выправке, но обладает способностью создавать вокруг личности «поле влияния», что в античности выражалось термином «энергия» (от эн-эргон, то есть «задейственность»). Рама непроизвольно «задействует» зрителей подобно действию генеральского мундира на солдата или женщину. Не случайно технология изготовления рам оказалась связанной с золочением: рама и выглядит как парадный генеральский мундир.

Рама — изумительное изобретение культуры, подобное появлению окна в истории архитектуры. Содержанием пространства внутри рамы является свет. И этот свет идет из рамы на зрителя, а не мимо него. Целеустремленность света-из-рамы на зрителя достигается использованием прямой перспективы. В результате зритель оказывается в ситуации бытия-под-взглядом. Это именно тот эффект, которого добивалось

христианство: Бог всегда видит человека во всех его делах и помыслах. Эффект «недремлющего ока» оказался в основе чудодейственного морального воздействия, о котором Владимир Мономах в поучениях своему сыну заявил так: «Страх Божий превыше всего». Эффект «бытия-под взглядом» христианство не изобрело, оно заимствовало его, как и понятие совести, у Сенеки, который писал: «Самое благотворное — жить словно под взглядом... человека добра»³.

Человек-под-взглядом обязательно корректирует свое поведение, причем в зависимости от характера взгляда. По замечанию О. Шпенглера, человек под взглядом начинает говорить всем своим телом; язык, по Шпенглеру, и возникает под взглядом. «Всякому известна разница в собственных движениях, — поясняет О. Шпенглер, — возникающая в зависимости от того, знаешь ли, что за тобой наблюдают, или же нет. Мы вдруг начинаем сознательно «говорить» всем, что делаем» [Шпенглер, 1998, 116]. Когда на стене висит картина, человек оказывается под взглядом и, соответственно, становится говорящим, немым говорящим. Человек, конечно, смотрит на картину, но и сам оказывается под взглядом, с которым он вступает в общение всем своим телом; соответственно, идет корректировка эмоций и «переживаний». В светской культуре имеется возможность выбора того, под каким взглядом жить и как себя корректировать: так возникает рынок живописи. В светской культуре психотехника живописи, включая терапию ею, никуда не исчезает, просто появляется возможность выбора, в том числе ко злу.

В эпоху Возрождения живопись серьезно относится к бытию-под-взглядом в плане отношения к добру и злу, причем этот вопрос жестко контролируется Церковью. Пристальное внимание к характеру бытия-под-взглядом приводит к пониманию его воздействия в плане прежде всего технологии живописи. Когда М. Дворжак, анализируя возможность появления фресок Джотто, обращает внимание не на «правдоподобие» изображения, а на «композиционный принцип» [Дворжак, 1978, 15], то это «композиционный принцип» как раз целиком подчинен цели «бытия-под-взглядом». М. Дворжак пытается эмпирически описать обнаруженный им «композиционный принцип» новой живописи. В этом плане он прежде всего обращает внимание на целостность композиции и на взаимосогласованность как персонажей, так и, например, складок одежды движениям фигуры. Но «целостность» в искусстве имеет значение не только структурного соотношения типа часть-целое, но и значение «схватываемости одним взглядом» («объемлемости», по терминологии Аристотеля). Как отмечает В. Татаркевич, комментируя Аристотеля, «прекрасным может быть только то, что объемлемо», что «легко охватить одним взором» [Татаркевич, 1977, 152–153]. Соответственно, композиции своих фресок Джотто выстраивал исходя не из «системно-структурного подхода», а из особенностей «взгляда», из антично-аристотелевской «объемлемости»⁴.

Для дальнейшего описания «композиционного принципа» М. Дворжак вынужден обратиться к особенностям христианства той эпохи, поскольку связь между персонажа-

³ В своих «Нравственных письмах» Сенека, касаясь темы стыда, обращается к совету Эпикура, который имел в виду своих учеников: «Делай все так, будто на тебя смотрит Эпикур». Комментируя этот совет, Сенека пишет своему ученику: «Самое благотворное — жить словно под взглядом неразлучного с тобою человека добра, но с меня довольно и того, если ты, что бы ты ни делал, будешь делать так, будто на тебя смотрят... А когда ты этого добьешься... я позволю тебе поступать по совету того же Эпикура: „Тогда и уходи в себя, когда тебе приходится быть в толпе“» [Сенека, 1986, 57].

⁴ Связь с Аристотелем как представителем античности в творчестве Джотто может быть совсем не случайной. Дело в том, что живописец Джотто ди Бондоне работал над росписями капеллы по заказу местного мецената Энрико Скровеньи в Падуе, а Падуанский университет, существующий с 1222 года, был европейским центром аристотелизма.

ми фресок Джотто имеет характер не поведенческого, а духовного общения: они как бы видят друг друга, даже спиной. Внимание М. Дворжак привлекает значение для христианства роли св. Франциска, поскольку «святой Франциск проповедует не абстрактные поучения и заповеди — у него все приобретает характер подлинного переживания...» [Дворжак, 1978, 33]. «Не подлежит сомнению то, — продолжает венский профессор, — что деятельность святого Франциска и его учеников оказала неслыханное влияние на всю Италию, а содержание их учения — то есть интенсивное переживание эпического субстрата христианской религии — сделалось в течение XIII столетия общим духовным достоянием всех итальянцев» [Дворжак, 1978, 33]. Не случайно «предпринимались попытки непосредственно связать святого Франциска с творчеством Джотто и представить положение дел так, будто именно святой был подлинным основателем нового искусства», — правда, М. Дворжак, упомянув об этом мнении, считает его прямолинейным. Во всяком случае, не без влияния св. Франциска в «композиционном принципе» Джотто появилась ментальная составляющая: вещи как бы видят друг друга, сопереживают, и тем самым достигается целостность общего бытия, еще более фокусируясь на «бытии-под-взглядом». Позднее, для Леонардо да Винчи, тезис о том, что вещи как бы видят друга, станет личной «рабочей гипотезой». Для живописца времен Леонардо да Винчи видение вещами друг друга выражается в форме линий, представляющих взаимные взоры вещей и их образы-подобия в этих взорах. Как писал Леонардо: «Каждое тело наполняет окружающий воздух своими подобиями, — подобиями, которые все во всем и все в каждой части. Воздух полон бесчисленных прямых и светящихся линий, которые пересекают друг друга; они представляют каждому предмету истинную форму...» [Зубов, 2008, 169]. Как замечает В. П. Зубов, «именно это положение в его геометрической форме Леонардо объявил „исходным началом науки о живописи“» [Зубов, 2008, 169].

Феномен живописи возникает в тренде христианской религии и позиции церкви, так что к народной культуре живопись не относится ни по происхождению, ни по своему распространению. Светская живопись развивается в тренде роскоши, сохраняя при этом источник своего появления на свет (связанный с такими понятиями, как «личность», «совесть», «внутренний мир человека»). Вне роскоши, при взгляде «из народа» живопись остается раскрашенным рисунком, как это было характерно для цивилизаций древности, причем рисунок имеет явное предметное значение. Роскошь меняет точку зрения, и смена точки зрения начинается с рамы в ее роскоши и позолоте. Пространство внутри рамы — это всегда пространство внутреннего мира личности, что бы там ни изображалось. Портрет, пейзаж, натюрморт, жанровая сцена — все это уже внутри личности, уже увиденное и пережитое; это не сырые продукты, а кулинария. Изысканность живописного полотна для зрителя-в-роскоши всегда комплиментарна, то есть принимается за свое восприятие; тем самым зритель непроизвольно подстраивает рефлекс своих эмоций под рефлекс картины. Перефразируя Аристотеля, можно сказать, что живопись — воспитатель взрослых, и в мире роскоши без подобного рода воспитания ее мир рушится. Аристократическое воспитание и умение обходиться с людьми держится не на эмоциях, а на оттенках эмоций. Как пишет Н. Элиас, «конкуренция в придворной жизни вынуждает, таким образом, к обузданию аффектов в пользу тщательно рассчитанной и детально выверенной в оттенках позиции в обхождении с людьми» [Элиас, 2002, 139].

Парадокс живописи как раз и начинается с того, что пространство в раме представляет собой не только иллюзию трехмерного пространства на плоскости, но это иллюзорное пространство полностью ангажировано внутренним миром личности. Во внутреннем мире личности — тоже в определенной степени иллюзорном — видение

осуществляется не глазами, а так, как, например, в сновидении. Видеть и смотреть не есть одно и то же. Именно по этой причине живопись переводит зрителя в мир видений, легко сопрягаемый с миром сновидений.

Видение — феномен, достойный особого внимания в философии живописи⁵. Произвольное видение называется воображением. Непроизвольное — галлюцинацией. Еще есть термин — фантазия, востребованный для анализа творчества. Но в античности для видения был еще один термин, исковерканный последующими веками, — термин «теория», который можно буквально перевести как «наплыв духа», столь же естественный, как рассвет, заря. Теория — озарение, в смысле естественности и объективности восприятия, без разделения на чувственное и рациональное. Логика европейской живописи изначально имела теоретический характер, то есть изображение внутри рамы есть одновременно и некое видение, неразложимое на чувство и разум. Для зрителя-в-роскоши содержание картины четко разделяется на изображение и видение; изображение рассматривается, видение созерцается.

При созерцании, в отличие от разглядывания, предметность выводится за «логику классов», за классификацию посредством именования. В созерцании, как писал Г. Гегель, «вещь не есть то, что она есть» [Гегель, 1972, 172]. И дело не в том, что вещь можно использовать не по назначению, а в том, что вещь способна проявлять свою субъектность, или, по терминологии Аристотеля, «энтелехию». В латинском термине «субъект» подразумевается способность видеть, «подхватывать взглядом», равно как «объект» подразумевает способность оказаться подброшенным взгляду. Субъект — тот, кто видит, объект — то, на что направлено внимание субъекта, что «выставлено напоказ». Феномен живописи существует благодаря тому, что любая предметность живописного полотна, включая пространство между предметами и фон, являют собой субъектов, и как субъекты они видят друг друга и в силу этого способны приходить «в соответствие», отвечать друг другу на взаимные «вызовы». Собственно говоря, художник до тех пор будет творчески страдать над полотном, пока все субъекты сами не найдут друг друга. Можно сказать и так: художник в процессе творческой работы лишь помогает субъектам картины найти друг друга. Причем не надо эту помощь преувеличивать, учитывая, например, «эффект старения», «очарования руин» (по выражению Г. Зиммеля). В процессе старения цвета сами находят друг друга, отчего и возникает впечатление очарования древностями. Художнику в процессе творческой работы остается порой быть «пассивным субъектом» (А. Шопенгауэр), лишь исполняя волю красок.

Для того чтобы видеть, необязательно иметь глаза; видеть — это феномен и атрибут субъектности. Об этом догадывался еще Цицерон, который писал: «А ведь мы воспринимаем видимое не глазами...видит и слышит именно душа, а не части тела, которые служат ей как бы окошками, но которыми ничего нельзя чувствовать без присутствия и участия ума» [Цицерон, 1975, 223]. Взгляды Цицерона опирались на традицию, восходящую к пифагорейской «музыке небесных сфер», которую гении слышат не ушами. Относительно «музыки небесных сфер» можно сказать, что эта музыка является одновременно и живописью-видением, и математикой-ритмом, объединенными общим словом «логос» в смысле суверенной реальности относительно любой

⁵ Анализ того, что обозначается словом «видеть», в действительности за пределами возможностей современной науки. Сложность проблемы в том, что «видение, — писал М. Мерло-Понти, — это не один из модусов мышления или наличного бытия „для себя“: это данная мне способность быть вне самого себя... и мое „я“ завершается и замыкается на себе только посредством этого выхода во вне» [Мерло-Понти, 1992, 51]. Данная техника, как известно, характерна для феномена шаманизма и «измененных состояний сознания». Соответственно, «обыденная» способность «видеть» имеет к ним прямое отношение.

«физики». Способность «видеть» реализуется суверенно относительно любой материальной организации, точно так же как математические формулы существуют суверенно относительно физических процессов, описываемых ими. Конечно, при привычном антропоцентризме способность видения связывается с глазами, зрением (причем в оптическом диапазоне). Но способность «видеть» по своему понятию намного шире и связана со способностью «ведать»; видеть-ведать можно и через звуки, и через запахи, и через разного рода «поля», и даже абстрактно. Именно в суверенной способности «видеть» относительно любой «физики» проявляется возможность математики и языка, которые порой сливаются друг с другом.

Видеть — процесс вроде бы естественный, между тем естественным образом объяснения не имеющий, что стремился показать еще И. Фихте в «Фактах сознания». Понятие «идеального» укоренено именно в видении, оно лишь рефлексировало над видением. Если бы вещи не видели друг друга, ни о какой эволюции в природе, ни о каком гомеостазисе живых (и не только!) организмов не могло быть и речи. Солнце видит, что творится в его «системе», Земля видит, что происходит в ее планетарном хозяйстве. Человек цивилизации присвоил себе право быть субъектом, отказав в этом праве объектам. Но объекты тоже субъектны, точно так же как объектен человек в социуме и в ландшафте.

Европейская «живопись» вовлекает зрителя-в-роскоши в иной тип мировосприятия, при котором человек вовлекается в иную среду общения, в которой вещи видят друг друга и ведут разговор. В результате такого рода вовлеченности формируются особого рода способности, которые фиксируются в обществе под видом «проницательности», без которого европейское понимание природы, то есть науки, было бы просто невозможным. Вряд ли случайным является тот факт, что один из основоположников европейской науки, Г. Галилей (сын известного музыканта), начинал свой профессиональный путь в качестве студента-медика и художника, продолжал в качестве профессора математики, а значение для науки приобрел в качестве физика. Проницательность взгляда живописцев позволила создать медицинские атласы, способствовала появлению таких наук, как ботаника или геология, и заложила основы того научного метода, который называется «наблюдением». В науке понятие «опыт» привнесено именно художниками, причем изначально под «опытом» понималась работа над «натурой» с поисками «пропорций». После возникновения живописных медицинских атласов понятие «опыт» было подхвачено медиками, сформулировавшими лозунг «Опыт — лучший учитель» (тезис Парацельса) и одновременно проклявшими философов в лице Аристотеля. Как торжественно заявлял Парацельс, «все, написанное Аристотелем, ложно». Вместе с Аристотелем медики выбросили из своих исследований любое теоретическое знание, создав прецедент эмпиризма. Физики поступили иначе: заимствуя у художников методологию в форме опыта натуральных наблюдений с поиском пропорций, физики сохранили опору на опыт и развили теории пропорций до статуса математики. В итоге математика не только получила импульс к своему развитию, но и стала «языком науки».

В мире роскоши живопись в форме полотна в золоченой раме является, конечно, предметом украшения интерьера, но отнюдь не теряет при этом статуса «воспитателя взрослых». Правда, в XIX веке воспитание массированно вытеснялось образованием. Кризис живописи был неизбежным уже по одной этой причине. Вместе с аристократией исчезал мир роскоши, основанный на роскоши общения; он сменялся миром богатства и «демонстративного потребления». Как остроумно писал Ш. Монтескье, «демократии погибают от роскоши, а монархии — от ее недостатка». В мире богатства «внутренний мир личности» становится явлением скорее архаичным, чем необ-

ходимым. Конечно, само по себе явление «внутреннего мира личности» для культуры отнюдь не является необходимым — при условии, что человек имеет свободу во внешнем мире. В историческом плане появление странного феномена — внутреннего мира человека — явилось позитивным плодом деспотии, то есть отсутствия свобод во внешнем мире. Не случайно А. Жид высказал мысль о том, что «искусство живет принуждением и умирает от свободы». К концу XIX века пребывание человека в своем внутреннем мире, причем вне роскоши общения, приводило к пустому существованию, по поводу которого молодой Ф. Ницше иронизировал таким образом: «Индивид притаился в своем внутреннем мире: снаружи его совершенно не заметно» [Ницше, 1990, 187]. Живопись импрессионизма отреагировала на утрачиваемый смысл «внутреннего мира человека» обращением к внешнему: к впечатлению, оборотной стороной которого выступала «декоративность». С одной стороны, это пресекало возможность бессмысленного и бесконечного «ухода в себя», но, с другой стороны, «декоративность», избегаемая в мире роскоши из-за неприятия излишней «манерности», стала явно разрывать связь живописи с ее культурологическими истоками.

Декоративность, изначально освоившись в «красной» речи Древнего Востока, в эллинской культуре рассматривалась, во-первых, как пережиток Древнего Востока с его деспотизмом и лестью, во-вторых, как происки софистов. В римской культуре эллинские заимствования сопровождались, как правило, профанацией, «декадансом». Именно таким образом афинские театр и стадион у римлян слились в цирк, дионисии превратились в оргии, философия тяготела к эклектике. В рамках той же тенденции к профанации культуры декоративность в Древнем Риме, в отличие от Эллады, приобрела вдруг положительное эстетическое значение. Аналогичным образом в Европе конца XIX века общий декаданс культуры вновь выводил на сцену истории искусств декоративность как принцип «новой» живописи.

Декоративная живопись есть своего рода оксюморон. Живопись возникает в оппозиции к раскрашенному рисунку. Раскрашенный рисунок тяготеет либо к орнаменту (впечатлению), либо к тексту (разглядыванию-прочтению), причем в «пределе», как говорят математики, орнамент и текст совпадают (примером может служить вязь сур Корана). В случае текста раскрашенный рисунок требует для своего пояснения развертывания в серии рисунков, превращаясь тем самым в рисованное письмо, выстраиваемое рядами наподобие клинописи. Храмовая иконопись шла именно этим путем, включая фрески Джотто. Рисунок всегда вербален, однозначно привязан к слову или рассказу (любое слово тоже является рассказом). Причем эта однозначность нарушается лишь неумением рисовать, что, в свою очередь, может использоваться в качестве художественного приема. В современной живописи этот прием явно превосходит меру его использования, поскольку отсутствие однозначности не означает ни многозначности, ни «глубины». Призыв В. Кандинского к отказу от предметности адресован не живописи, а раскрашенному рисунку: в живописи предметность изначально не была на первом месте, выступая лишь поводом к нюансировке эмоций в мире роскоши. А без нюансировки эмоций в придворном обществе невозможно не только светское общение, но и карьера с вытекающими из этого экономическими последствиями. К концу XIX века Европа окончательно выпала из культуры придворного общества, тем самым возврат от живописи к раскрашенному рисунку стал почти неизбежным. Но культура придворного общества с уходом из нее Европы не исчезла сама по себе, она превратилась в странный феномен «природного аристократизма» (Н. А. Бердяев). Многие народы мира своей культурой, вопреки их дикой государственности, тяготеют к «природному аристократизму» и, соответственно, к живописи, а не к раскрашенным рисункам. Последние, конечно, тоже могут быть искусством, но

отдельным от живописи — точно так же, как эстрадный вокал не считается «современным развитием оперы».

Тенденция развития декоративной живописи представлена ее прошлым — раскрашенным рисунком. Когда раскрашенные рисунки исчерпают себя в коллажах и экспериментах, времена аттракционов в живописи закончатся и живопись неминуемо вернется к своим художественным истокам: это тень, цвет, свет, рефлекс, перспектива, рама. Человечество нуждается в бытии-под-взглядом словно «человека добра», как писал Сенека, просто потому, что это бытие «благоотворно» и оттого в определенных условиях, например «природного аристократизма», необходимо.

Литература

- Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы. Л.; М.: Искусство, 1966.
- Бердяев Н. А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского. // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов. М.: Книга, 1990.
- Гегель Г. Работы Разных лет. Т. 1. М.: Мысль, 1972.
- Гегель Г. Эстетика. Т. 3. М.: Искусство, 1971.
- Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М.: Искусство, 1978.
- Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература, 1980.
- Зубов В. П. Леонардо да Винчи. М.: Наука, 2008.
- Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992.
- Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Мысль, 1990.
- Пановский Э. Перспектива как символическая форма. СПб.: Азбука-классика, 2004.
- Робер Ж.-Н. Рождение роскоши. Древний Рим в погоне за модой. М.: Новое литературное обозрение, 2004.
- Сенека Л. Нравственные письма к Луцилию. Кемерово: Кемеровское книжное издательство, 1986.
- Татаркевич В. Античная эстетика. М.: Искусство, 1977.
- Шпенглер О. Закат Европы. Т. 2. М.: Мысль, 1998.
- Цицерон М. Избранные сочинения. М.: Художественная литература, 1975.
- Элиас Н. Придворное общество. М.: Языки славянской культуры, 2002.