

THE ART MAGAZINE

ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА



ISSN 0130-2523



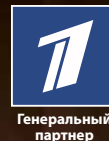
16+

9 770130 252778 >

№ 3 (598) 2016

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА — ЭТО ЯД

Министерство культуры Российской Федерации,
Департамент культуры города Москвы
при поддержке
Правительства Российской Федерации,
Правительства Москвы



ТРИНАДЦАТЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ
ИМ. А.П. ЧЕХОВА
24 мая – 20 июля 2017

25
Л Е Т

© Олег Шейнцис, Александр Трифонов



Информация о спектаклях программы и продажа билетов ОНЛАЙН на сайте WWW.CHEKHOVFEST.RU
Телефоны и адрес кассы фестиваля: (495) 223 96 51, (495) 223 96 50; Москва, Леонтьевский пер., 21/1



Департамент
культуры
города Москвы

MAMM
Multimedia Art Museum, Moscow

ОСТОЖЕНКА, 16

WWW.MAMM-MDF.RU



Александр Родченко. Девушка с «Лейкой», 1934. Собрание МАММ/МДФ. РЕКЛАМА

23.09.2016—12.02.2017

АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО

стратегические партнеры:



**БЕСЦЕННЫЕ
ГОРОДА**



корпоративный попечитель:



НОРИЛЬСКИЙ НИКЕЛЬ

ИСКУССТВО

№ 3 (598) 2016

Издатель Аля Тесис

Главный редактор Михаил Лазарев

Заместитель главного редактора Алина Стрельцова

Макет Дарья Яржамбек

Дизайн, вёрстка Ольга Селиванова, Сергей Шмаков

Литературный редактор Пётр Фаворов

Ответственный секретарь Татьяна Курасова

Ассистент редактора Жанна Старицына

Корректоры Эльвера Имашева, Надежда Болотина

Автономная некоммерческая организация
«Культурно-просветительский центр «Искусство»

Учредитель ООО "Издательство "Искусство"

Генеральный директор Евгений Кобзев

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-54919 от 26 июля 2013 г.

Адрес редакции

Москва, 119017, Б. Толмачёвский пер.,
дом 5, стр. 1, оф. 209
тел.: +7 (499) 713-67-40, art@iskusstvo-info.ru

Реклама

тел.: +7 (499) 713-67-40, +7 (916) 773-43-47,
advert@iskusstvo-info.ru

Распространение

тел.: +7 (985) 218-20-11, subscribe@iskusstvo-info.ru

PR и специальные проекты

PR-менеджер: Анна Булычёва, тел.: +7 (919) 786-45-88,
+7 (499) 713-67-40, +7 (901) 183-67-40,
pr@iskusstvo-info.ru, www.iskusstvo-info.ru

Подписные индексы

16359 (на полгода), 10684 (на год) в объединённом каталоге «Пресса России»; 10118 в каталоге «Почта России»

Подписка через агентства

По России: «Урал-Пресс», www.ural-press.ru
Санкт-Петербург: «Прессинформ»,
тел.: +7 (812) 337-16-27, podpiska@crp.spb.ru
По России и зарубежье: «Информнаука»,
тел.: +7 (495) 787-38-73, informnauka@viniti.ru
Поволжье: агентство «Деловая пресса»,
тел.: (8482) 68-09-98, adr@a-d-p.ru
Зарубежье: «МК-Периодика», тел.: +7 (495) 672-70-42,
info@periodicals.ru, www.periodicals.ru

ISSN 0130-2523

Отпечатано в типографии «Ситипринт»
+7 (495) 266-28-95, www.megapolisprint.ru
Тираж 3000 экземпляров

© Журнал «Искусство»

При перепечатке материалов и использовании их в любой форме ссылка на издание обязательна

При поддержке Министерства культуры Российской Федерации

При поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям



На обложке:
Джованни Беллини
Джон Леонардо Лоредано
1501—1502
Доска из тополя, масло,
61,6 × 45,1 см. Из коллекции
Национальной галереи Лондона



М
М
ОМА

МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art



ФОНД НАСЛЕДИЯ
МИХАИЛА ШВАРЦМАНА

ВЕРТОГРАДЫ МИХАИЛА ШВАРЦМАНА

к 90-летию
со дня рождения художника

куратор:
Сергей Хачатуров

архитектура:
Кирилл Асс и Надя Корбут

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
Фонд наследия Михаила Шварцмана

Московский музей современного искусства
улица Петровка, дом 25, 3 этаж
+7 495 690 68 70
www.mmoma.ru

генеральный медиа партнер

BAZAAR
ART

при поддержке

ИСКУССТВО
THE ART MAGAZINE

медиа партнеры

artterritory
.com



19.10.16
— 15.1.17
ПЕТРОВКА 25

МИХАИЛ ШВАРЦМАН. Токко. 1966 (1970-е). 71x50 см. Смешанная техника
Коллекция Московского музея современного искусства



in artibus
foundation

6 декабря 2016
9 апреля 2017

ПОД ОДНИМ НЕБОМ

Западноевропейское и русское искусство
из собрания Инны Баженовой

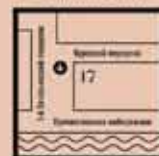
Оноре Домье
Жорж Сера
Анри Руссо
Одilon Редон
Александр Древин
Константин Истомин
Анатолий Зверев
Владимир Вейсберг
и др.

РЕКЛАМА 12



АНРИ РУССО. ЗИМА. 1907.
ХОЛСТ, МАСЛО,
70,3x152,1

ПРЕЧИСТЕНСКАЯ
НАБЕРЕЖНАЯ, 17
(Вход с Курсового переулка)



ПАРТНЕРЫ

BVLGARI
ROMA

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СПОНСОР



ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПАРТНЕРЫ

COLTA

ИСКУССТВО
МАСТЕРСКИЕ СОВРЕМЕННОСТИ

ARTANDHOUSES

ДИ
АЛОГ
ИСКУ
ССТВИ

ДЖЕЙМС ЭЛКИНС: «Я ЗНАЮ, КТО ВИНОВАТ»	8
Джеймс Элкинс КАРТИНЫ И СЛЁЗЫ	24
Виктория Мусвик ET EGO IN ARCADIA	34
ДЖОН ОНИАНС: «ВАМ НУЖНО ЗАНЯТЬСЯ НЕЙРОНАУКАМИ — ОНИ ПОЛНОСТЬЮ ПРЕОБРАЗЯТ ВАШУ ЖИЗНЬ!»	48
Джон Онианс ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ЛИНИЯ VS. ВЕНЕЦИАНСКИЙ ЦВЕТ	64
Жорж Диди-Юберман ПЕРЕД ОБРАЗОМ	76
АТЛАС «МНЕМОЗИНА» АБИ ВАРБУРГА. ПАНЕЛЬ 48	92
<i>~ОБЗОРЫ~</i>	111
Андрей Ерофеев Эпоха анонимного искусства	112
Дмитрий Смолев, Сергей Хачатуров, Алина Стрельцова, Дмитрий Новик, Жанна Старицына.....	114
<i>~SUMMARY~</i>	126

01.11.2016 - 08.01.2017

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

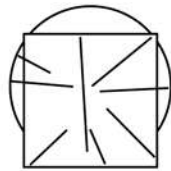
Еврейский
Музей
и Центр толерантности

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЦЕНТР
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА (ГЦСИ)

МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
(ММОС)

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ЕВРЕЙСКИЙ МУЗЕЙ И ЦЕНТР ТОЛЕРАНТНОСТИ

УДЕЛ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ 2016



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
РУКОВОДИТЕЛЬ ПРОЕКТА:
ВИКТОР МИЗИАНО
СОКУРАТОР:
ЕЛЕНА ЯИЧНИКОВА

УДЕЛ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ

2016

СЕССИЯ

«ВКУС ДРУЖБЫ»

НЕ КАЖЕТСЯ ЛИ ТЕБЕ,
ЧТО ПРИШЛО ВРЕМЯ ЛЮБВИ?

ЛЮБОВЬ, ДРУЖБА,
ПОДОЗРЕНИЕ, ОТВРАЩЕНИЕ

ПАРТНЕРЫ СЕССИИ
PARTNERS OF THE SESSION



швейцарский совет по культуре
prohelvetia



INSTITUT
FRANÇAIS
RUSSIE



австрийский культурный форум



ГЕНЕРАЛЬНЫЙ МЕДИА ПАРТНЕР ВЫСТАВКИ
GENERAL MEDIA PARTNER OF THE EXHIBITION



МЕДИА ПАРТНЕРЫ СЕССИИ
MEDIA PARTNERS OF THE SESSION



реклама

ОФИЦИАЛЬНЫЙ ОТЕЛЬ СЕССИИ
OFFICIAL HOTEL OF THE SESSION



ЙОН ГРИГОРЕСКУ
ЙОНАС МЕКАС
ЭНДИ УОРХОЛ
ЭЛИ КОРТИНЬЯС

МАРИЯ ТЕРЕЗА САРТОРИ
БИСАН АБУ-ЭЙШЕХ
КОКА РАМИШВИЛИ
СОФИ КАЛЬ

ХАНС-ПЕТЕР ФЕЛЬДМАН
АКРАМ ЗААТАРИ
НУРИЯ ГУЭЛЬ
ЛИ МИНГВЕИ

КАТЕРИНА ШЕДА
НИКОЛАЙ ОЛЕЙНИКОВ
АНИТА СИЕФФ
БОРИС МИХАЙЛОВ

ГАБРИЕЛЛА ЧИАНЧИМИНО
РАНИЯ БЕЛЛУ
ФУАД ЭЛЬКЮРИ
ЙОКО ОНО

ТРЕЙСИ МОФФАТ
ФЕЛИКС ГОНЗАЛЕС-ТОРРЕС

Этот номер учит плакать перед картинами и убегать из зала, если на вас уставилась музейная смотрительница. Он рассказывает о белой стене между Ангелом и Девой Марией, о Малевиче, рассматривающем в небе аэропланы, о венецианских купцах, которые видели ткани так, как мы никогда их не увидим. Ещё он многое говорит об историках искусства. Получается, что между педантичными учёными, сообщающими о произведениях лишь минимум хорошо подтверждённых фактов, и теми, кто ищет в картинах зашифрованные сведения о кладах тамплиеров, больше общего, чем кажется. И те и другие считают, что в истории искусства важнее всего конкретная информация. По типу мышления они куда меньше отличаются друг от друга, чем от тех, кто не видит в искусстве ни истины, ни объективного знания — только бессилие понять, что творилось в головах художников прошлого, только зеркало наших собственных страстей и эмоций.

Редакция журнала «Искусство»



ДЖЕЙМС ЭЛКИНС: «Я ЗНАЮ, КТО ВИНОВАТ»

Профессор Чикагского института искусств Джеймс Элкинс — специалист по искусству Возрождения, однако его перу принадлежит целый ряд книг на темы, слегка сомнительные с точки зрения серьёзного искусствоведения: о людях, которые плачут перед картинами; о странном месте религии в современном искусстве; о крахе, который переживает арт-критика. По этим работам искусствоведы могут научиться не сдерживать слёзы, глядя на произведения искусства, арт-критики — быть простоватыми и наивными, а пришедшие в музей зрители — смотреть исключительно на трещины в красочном слое

вопросы: Алина Стрельцова



Джеймс Элкинс

Историк и теоретик искусства. Выпускник и с 1989 года преподаватель Института искусств Чикагского университета. Наравне с академическими трудами публикует работы, посвящённые критике современных методов искусствознания и разработке альтернативных способов исследования искусства. На русский язык переведены книги «Исследуя визуальный мир» (2010) и «Почему нельзя научить искусству. Пособие для студентов художественных вузов» (2015).

10

Вы написали книгу о людях, которые плачут над картинами, — не выглядит ли она жестом отчаяния искусствоведа, который утратил способность что-либо чувствовать к произведениям искусства?

На самом деле к написанию этой работы меня подтолкнул случай с моей студенткой, которая навзрыд расплакалась на выставке немецких романтиков в Чикагском институте искусств. У неё кружилась голова, кололо сердце, пол шатался под её ногами, но, мало того, она ещё и поставила себя в неловкое положение, рассказав об этом в аудитории, где мы обсуждали эмоциональную реакцию на произведения искусства. Она практически исповедалась перед однокурсниками, а те её жестоко осудили, посчитав наивной дурочкой, неспособной стать серьёзным историком. «Как вообще можно любить живопись? — сказал один из них. — Картины — это интеллектуальные произведения. Любовь к ним ненормальна». Я рассказал об этом случае своим коллегам, но они отреагировали точно так же: назвали студентку плаксивой сентиментальной девицей, а её реакцию — неподобающей. Вначале я соглашался с ними, но потом задумался: живопись призвана вызывать сильные эмоции, почему же



испытывать их на самом деле — стыдно? Вот я и написал книгу, отстаивающую право искусствоведа говорить серьёзно о сильных эмоциях, которые вызывает живопись.

И как отреагировали искусствоведы?

Почти все крайне отрицательно. Очень немногие признались, что моя книга им понравилась. В процессе работы я написал тридцати или со-



На стр. 8
Пармиджанино
(Франческо Маццола)
Амур, вырезающий лук
1534—1535
Фрагмент. Дерево, масло,
65 × 136 см
Из коллекции Музея истории
искусств Вены

Мастерская Дирна
Боутса
Скорбящая мать
1470—75
Фрагмент диптиха. Дубовая
доска, масло, 38,7 × 30,3 см
Из коллекции Национальной
галереи Лондона

рока известным искусствоведам, спросив у них, плакали ли они когда-нибудь, стоя перед произведениями искусства. Мне хотелось выяснить, есть ли какая-нибудь корреляция между высоким уровнем понимания истории искусства и эмоциональным откликом на него. Ответы большинства из них были весьма недвусмысленны: всхлипы и вздохи — нечто, находящееся далеко за пределами нашей профессии. Более того, чем известнее специалист, тем выше оказалась вероятность того, что он никогда не плакал перед картинами. Могу сделать вывод, что отсутствие каких-либо эмоций — верный признак хорошей школы. Лишь двое из моих респондентов разрешили мне упомянуть в публикации свои имена. Даже в тех случаях, когда мне писали, что мои идеи целиком и полностью ошибочны, что мне не стоило браться за эту тему, они всё равно не разрешали указывать, чьи это слова. Мне это напоминает ситуацию с раковой опухолью — все всегда стараются отстраниться от этой темы как можно дальше, не соприкасаться с ней, пока возможно. Единственный, кто написал серьёзную рецензию на мой труд, — профессор культурологии из Кембриджа Питер де Болла. Его мнение очень близко к современной теории аффектов. Он посчитал, что мне не нужно было заниматься слезами как таковыми — они ненадёжный признак эмоционального возбуждения. Хотя «смятение чувств» в соприкосновении с произведениями искусства и важно, писал он, мне следовало ограничить область своего интереса эмоциональными конструктами и их отображениями в дискурсе истории искусства. То есть мне предлагалось сделать что-то в духе Мишеля Фуко — проанализировать не эмоциональную реакцию, а обсуждение эмоциональной реакции на искусство. И хотя сегодня теорию аффектов обсуждают абсолютно все, они обращаются не к эмоциям живых людей, а к описаниям этих

«Как вообще можно любить живопись? — сказал один из моих студентов. — Картины — это интеллектуальные произведения. Любовь к ним ненормальна»



эмоций. Полагаю, именно поэтому моей книги нет в библиографиях по теории аффектов.

По-моему, безэмоциональность была краеугольным камнем модернистского подхода к произведениям искусства — вспомним Брехта. Но постструктурализм-то разрешил любые методы изучения культуры. Разве нет?

Если вы говорите, что в постструктурализме разрешены эмоции, то вообще-то они разрешены последние лет пять-десять, не больше. Поначалу его просто демонизировали, ранние его формы с 1960-х по 1980-е обвиняли буквально во всех грехах: в чрезмерной интеллектуальности, в холодности, которые возникли как реакция на модернизм. Это что касается восприятия постструктурализма. Если вспомнить 1970-е, станет ясно, какой гигантский объём работы потребовался таким людям, как, например, художнице



Питер Пауль Рубенс
Положение во гроб
Оноло 1612
Фрагмент. Холст, масло,
130,2 × 131,1 см
Из коллекции Музея Гетти,
Лос-Анджелес

и теоретика Мэри Келли, чтобы систематизировать, классифицировать и определить эмоции, чтобы узаконить их существование у исследователя.

Так что я разделяю последние сорок-пятьдесят лет на несколько периодов с точки зрения принятия эмоций в гуманитарной сфере: 1970-е и 1980-е прошли под знаком феминистского искусствознания. Тогда как раз и начали проводить подобные эксперименты — писать статьи исповедального толка, анализировать искусство с позиций собственной биографии. Это стало предметом обсуждения и до сих пор воспринимается с сомнением. Из этой серии, например, работы Гризелды Поллок. Однако сейчас — последние 5—10 лет — исповедальное письмо действительно в моде, и это здорово, что можно принять свою эмоциональную реакцию. Ты можешь сказать: «Я таков». Можешь быть честным по отношению к своим чувствам, признать, что испытываешь определённые физиологические и эмоциональные реакции на произведения искусства. Однако ты по-прежнему не можешь использовать это в своей работе. И по-моему, это как раз часть реакции на модернизм, длящейся с 1970-х.

Вы писали, что в детстве были страстно влюблены в работу Беллини «Стигматизация святого Франциска», однако начав изучать историю искусства, перестали что-либо к ней чувствовать.

Эта история вызывает больше всего трудностей, когда я читаю лекции на эту тему. У историков искусства есть убеждённость, не подвергаемая никакой критике, что чем больше изучаешь исторический контекст произведения, тем глубже его понимаешь и принимаешь — и рационально, и чувственно. Этот постулат вызывает у меня сомнения. Учёность вовсе не даёт полного спектра реакций.

Затем вы признаётесь, что ваша эмоциональная реакция на Беллини была обусловлена любовью к романтической

Чем известнее искусствовед, тем выше вероятность того, что он никогда не плакал перед картинами. Могу сделать вывод, что отсутствие каких-либо эмоций — верный признак хорошей школы



поэзии. То есть знание Китса и Шелли помогло вам полюбить живопись, а знание истории XVI века убило все чувства?

Некоторые историки искусства интересуются тем, как в прошлом зрители воспринимали искусство предыдущих эпох. Для них восприятие Беллини через поэзию Китса может вызвать определённый интерес. Но давайте взглянем с другой стороны: немногие зрители по-настоящему осознают историческую дистанцию между собой и временем создания работы, свою погружённость в другой культурный поток. Множество людей приходит к живописи не через историю искус-



Дирк Боутс

Христос в терновом
венце

Около 1470

Фрагмент. Холст на доске,
масло, темпера, 43,8 × 37,1 см

Из коллекции Национальной
галереи Лондона



Питер Пауль Рубенс
Положение во гроб
Около 1612
Фрагмент. Холст, масло,
130,2 × 131,1 см
Из коллекции Музея Гетти,
Лос-Анджелес

ства, а каким-то своим, очень личным путём. Меня к ней привела романтическая поэзия XIX века, как, впрочем, и многих. И это не значит, что поэзия Китса или труды Новалиса помогли мне понять Беллини. Они помогли мне заинтересоваться его живописью, полюбить её. У меня не было возможности посмотреть на Беллини другими глазами. Для меня романтики стали дверью в художественный мир. У других людей свои двери, и для кого-то путь лежит через систематическое изучение искусства



XV века — почему нет?

Но дальше встаёт вопрос, что ты станешь делать со своей дверью, будучи историком искусства? Ты можешь признать, что мир твоего воображения расцвёл под влиянием Шелли и Шеллинга, но как приличный учёный купировать это понимание, отрицать его и смотреть на Ренессанс якобы незамутнённым взглядом. Однако я предлагаю совсем другое. Путь, что привёл меня в мир ренессансной живописи, помогает мне открыть двери воображению как можно шире, увидеть больше. И уже с этим расширенным, обострённым восприятием вернуться к трудам по истории искусства.

Я понимаю, как это может помочь зрителю приблизиться к произведению, но чем это пригодится историку искусства?

Это зависит от того, о какой истории искусства вы говорите. Если речь идёт о старшем поколении

искусствоведов, им это вообще не поможет. А если о сегодняшней истории искусства, открытой экспериментам, то да, в таком подходе кроется очевидная польза. Если историк сможет осознать свою позицию по отношению к произведению, вычленив, что именно в его исследовании определяется личным отношением, артикулировать и проанализировать собственный бэкграунд, это поможет совершенно иначе увидеть предмет, а не прятаться за собственной мнимой объективностью.

Насколько мне известно, впервые это было сделано в книге Мик Бал «Цитируя Караваджо». Это отнюдь не моя любимая книга — я вижу в ней множество недостатков, но в ней была предпринята очень важная попытка утвердить новые основания для изучения прошлого. Автор утверждал: нам всем нужно со всей серьёзностью осознать, что мы никогда не сможем понять, что творилось в головах у современников Караваджо в конце XVI века. Надо признаться самим себе, что мы не представляем, что происходит на картинах, а видим там только самих себя. И это уже совсем другой этап истории искусства.

Речь совершенно не идёт о том, что раз я пришёл к Беллини через немецких романтиков, мне следует не читать итальянцев XV века, а погрузиться в тексты обожаемого мной Новалиса. Наоборот, речь идёт о более ответственном отношении к предмету изучения. Когда смотришь на Беллини, неплохо бы отдавать себе отчёт, каков настоящий источник тех представлений об этой работе, которые я считаю целиком и полностью верными.

Хотя вы пишете на темы, оставшиеся за пределами внимания современного искусствоведения, например, о месте религии в современном искусстве, вы постоянно подчёркиваете, что имеее дело только с работами, признанными галереями и музеями. Как быть с колоссальным объёмом непрофессиональ-

ного искусства, которым забит интернет и которое тоже остаётся без внимания?

Разумеется, это гигантское поле для исследований в рамках визуальной культуры. По идее, им должна заниматься дисциплина, исходящая из предпосылки, что все люди создают искусство. Огромное количество непрофессионалов создают картинки, снимают клипы, пишут музыку. Искусство музеев и галерей — это малюсенькая часть мощного потока творческой продукции. В контексте нашей беседы мне бы хотелось сказать, что нынешнее искусствоведение оставляет за бортом огромное количество художественных практик. Были исследователи, которые выходили за рамки, — Вальтер Беньямин, Мишель Фуко, я мог бы назвать ещё полдюжины имён, и почти все эти авторы уже умерли. Но это та же проблема: в поле внимания искусствоведов только узенькое пространство среди огромного потока. Один из немногих теоретиков, кто изучает этот поток, — Лев Манович. У него есть алгоритм, в соответствии с которым он анализирует сотни тысяч изображений — фотографии из инстаграма, селфи, непрофессиональное искусство — по тэгам, цветовым сочетаниям и так далее. Это худший из вариантов формализма — статистический. И тем не менее он один из немногих, кто вообще это всё рассматривает. При этом большинство исследователей визуальной культуры любят высокое искусство куда больше, чем следовало бы. По идее, их профессия не предполагает такого количества времени, проведённого на вернисажах. Им скорее следовало бы сидеть в интернете, просматривать рекламу и погружаться в поп-культуру.

**Позвольте вас процитировать:
«Как наркотин, история искусства
уводит меня от моих переживаний, спасает меня от себя самого. Прикрывает от незащищённого контакта с произведением: он становится безопасным, спокойным и развлекательным.**

**Контакт с произведением
становится безопасным,
спокойным**

и развлекательным.

И очень приятным.

Что весьма типично

для тяжёлого наркотика



И очень приятным. Что весьма типично для тяжёлого наркотика. История искусства — это зависимость, от которой нет средства». У меня сложилось впечатление, что цель ваших книг деконструировать историю искусства и в конечном итоге разрушить её.

Полагаю, что должен сказать «да». Однако я не думал о том, чтобы что-то разрушать или с чем-то бороться. Мне представляется, что идея академического, университетского знания так же сильна, как мощное течение посреди океана. Подчиняться ему очень легко, сопротивляться — невероятно сложно. Если вашу лодку уносит сильный поток, кажется очень естественным отдаться ему, но тогда вы поплывёте вопреки своей воле, своему желанию, вопреки своей цели, в конце концов. Сотрудникам университетов чрезвычайно сложно сопротивляться этому потоку, искать свой собственный голос, отстаивать то, что они сами хотят сказать и что реально думают, не огляды-



Хендрик Тербрюгген
Ванханка с обезьянкой
1627
Фрагмент. Холст, масло,
90,2 x 102,9 см
Из коллекции Музея П. Гетти,
Лос-Анджелес



Франс Халс
Нурильщик
Около 1623—1625
Фрагмент. Дерево, масло,
46,7 x 49,5 см
Из коллекции Метрополитен-
музея, Нью-Йорк

**Мы никогда не поймём,
что творилось в головах
у современников
Караваджо. Надо
признаться, что мы
не представляем,
что происходит
на картинах, а видим
там только самих себя**



ваясь постоянно на коллег, рецензентов и индекс цитирования. Моя цель — обратить внимание этих людей на те части художественной продукции, о которых им неудобно и неловко высказываться. Очень мало исследователей говорят своим собственным голосом. Поэтому мне так нравятся книги об искусстве, написанные людьми не из искусствоведческой среды. Они не боятся показаться нелепыми и не знают наших условностей. В общем, неправда, что я всё время целиком в историю искусства, я целиком в людей, которые боятся высказывать вслух то, что могли бы сказать. Здесь бы я вспомнил предисловие Панофского к его последней книге, о Тициане. Он писал, что все иллюстрации там чёрно-белые не вопреки тому, что Тициан был величайшим колористом в истории, но как раз

потому, что он им был. Другими словами, Панофский сказал: цвет — самое важное в творчестве Тициана, но я абсолютно неспособен что-либо сказать об этом словами, поэтому я поступлю как все прочие историки, перескажу легенды, приведу цитаты и исторические сведения... Но мы-то все знаем, что причина, по которой мы любим Тициана, — это цвет.

Если историки искусства говорят чужим голосом, то что говорить про арт-критиков?

У меня есть книга «Что произошло с арт-критикой?» — она анализирует именно эту проблему: почему арт-критика стала описательной и нейтральной по отношению к своему предмету? Почему критик перестал высказывать суждение, собственно критиковать? Мой ответ на этот вопрос таков: никто больше не хочет быть модернистом. Люди боятся суждений, потому что модернизм эти суждения высказывал. Не то чтобы критики об этом всё время думали, — а ведь нейтральными стали арт-журналисты по всему миру, — но 40—50 лет постструктурализма, тщательно изученные ими в университетах, весьма непросто в себе преодолеть. И эта книга как раз была принята с интересом, потому что кризис художественной критики вполне осознан профессиональным сообществом, по всему миру постоянно проходят семинары, коллоквиумы и конференции на эту тему. И редакторы постоянно мучаются вопросом: что мы можем сделать, чтобы преодолеть проблему? Однако если мы её преодолеем и заставим людей судить, это будет шаг назад, к предыдущей эпохе. Единственный вариант, который мне видится, это привлекать к написанию рецензий специалистов из других сфер — поэтов, социологов, то есть критиков совершенно иного типа.

Не будет ли этот тип критики слишком поверхностным и наивным?

Ну и пусть наивным. Это тоже страх, происходящий из академической



Аньоло Бронзино
Аллегория с Венерой
и Амуром (Венера,
Купидон, Безрассудство
и Время)
Около 1545
Фрагмент. Дерево, масло,
146,1 × 116,2 см. Из коллекции
Национальной галереи Лондона

**Со всем уважением
к Розалинде Краусс,
я считаю её идею,
что суждение наивно,
абсолютно провальной.
Она призывала никого
не судить, но сама всю
свою жизнь только этим
и занималась**



среды. Все сейчас боятся показаться простоватыми и наивными. И я знаю, кто в этом виноват. Самый главный виновник — Розалинда Краусс. В середине 1970-х она написала несколько эссе, где сообщила, что художественная критика должна прекратить своё существование, поскольку ассоциируется с Климентом Гринбергом и другими авторами предыдущей эпохи, и предложила так называемый метод. Заключается он вот в чём. Вы арт-критик, видите произведение и думаете: «Сейчас я о нём напишу, поскольку это отличная работа». И тут, говорит Краусс, вам следует остановиться и задуматься: как я, родившийся в определённой стране, в семье определённого социального уровня и получивший некоторое образова-

ние, пришёл к идее, что это хорошая работа? Каков мой бэкграунд, что я оцениваю это произведение или этого художника так, как оцениваю? И именно эти условия, которые привели вас к суждению, вам, по мнению Краусс, и следует описывать в своей статье. Но никогда не судить! Со всем уважением к Розалинде, я считаю эту её идею, что суждение наивно, абсолютно провальной. Логически из её рассуждения совершенно не вытекает мысль, что суждение наивно. Она призывала никого не судить, но сама всю свою жизнь только этим и занималась. Важно отдавать себе отчёт, почему ты судишь, и почему ты судишь именно так. Но суждение само по себе — это большой вызов, более трудная задача, и проследить способ формирования собственного мнения куда сложнее, чем выразить нейтральную позицию.

Джеймс Элкинс

КАРТИНЫ И СЛЁЗЫ

24

Когда профессор Элкинс был маленьким, он страстно влюбился в картину «Стигматизация святого Франциска» Джованни Беллини из коллекции Фрика. Он простаивал перед ней часами и в конечном итоге начал изучать историю искусства, чтобы побольше узнать об обожаемом произведении. Погрузившись в науку, он постепенно понял, что увлечённость романтической поэзией XIX века переплавилась в его воображении в любовь к ренессансному полотну, никак не связанному ни с какими романтиками. Он узнавал об искусстве всё больше — и постепенно перестал что-либо чувствовать к работе, так восхищавшей его в детстве. Мы публикуем финальную часть его книги «Картины и слёзы», где он учит читателей, как не повторить его ошибок



1



2



3



4

25

1.
Морис Дени
Марфа и Мария
1896
Фрагмент. Холст, масло,
116 × 77 см. Из коллекции
Государственного Эрмитажа,
Санкт-Петербург

2.
Анри Матисс
Арабская нофейя
1913
Фрагмент. Холст, клеевые краски,
176 × 210 см. Из коллекции
Государственного Эрмитажа,
Санкт-Петербург

3.
Фрэнсис Бэкон
Эскиз № 5 к «Портрету
Ван Гога»
1957
Фрагмент. Холст, масло, песок,
198,7 × 137,5 см
Из собрания Джозефа
Хиршхорна, Музей и сад
скульптур Хиршхорн, Вашингтон
Фотография: © Cathy Carve

4.
Виктор Пивоваров
Эйдос с осенним листом
1999
Фрагмент. Холст на оргалите,
масло, 40 × 54 см
Фотография: © 2016 Vladey

5.
Вотивный рельеф
V век до н.э.
Фрагмент. Мрамор, 26,7 × 21,7 см
Из коллекции Метрополитен-
музея, Нью-Йорк



5

Художественные музеи приучили посетителей рассматривать искусство, не испытывая к нему особых эмоций. Сегодняшние арт-собрания гоняют людей от этикетки к этикетке и сообщают им крайне мало сведений, которые могли бы способствовать подлинной встрече с экспонатом. Удушливый напор экспликаций, каталогов, экскурсоводов, аудиогидов и видеокментариев превращает музей в школу. Много ли можно понять из типичной этикетки вроде этой: «Эрих Хеккель. Без названия. 1909. Карандаш по бежевой бумаге. Инв. номер: 1964.354. Неизвестный даритель, Дуглас и Нэнси Аллен в память об Элизабет Барри»? Разве что вам повезло знать Алленов или вы дружили с Элизабет — тогда ещё этикетка будет для вас что-то значить. Или, предположим, вы специалист по творчеству Хеккеля — тогда вам будет любопытно, относится ли эта работа к 1908-му или всё же к 1909 году. Обычного посетителя такая этикетка отпугнёт или покажется ему попросту бессмысленной. Она снисходительно сообщает ему следующее: эту картину уже хорошенько изучили те, кто понимает гораздо больше вашего. Иногда музеи, чтобы объяснить произведение, добавляют пару предложений: «Хеккель, участник немецкого объединения художников-экспрессионистов „Мост“, большую часть своей творческой жизни провёл в Берлине». Для большинства людей и эта информация бессмысленна. Она высокомерно сообщает: история искусства — наука сложная и дилетанту ничего больше просто не объяснишь. Почти все аудиогиды и каталоги выдают самые занудные сведения — имена художников, даты и страны, — иногда приправленные забавными историями и сплетнями. В результате получается злая карикатура на настоящую историю искусства, подборка сухих случайных фактов. В лучшем случае информация окажется интересной и познавательной, в худшем — разочарует, но извлечь из неё что-то для себя всё равно нельзя. (За все те годы, что я хожу в музеи, мне понравилась лишь одна этикетка. Она висела на стене рядом с портретом поэта Жюлья Сюпервьеля работы Жана Дюбюффе. На этикетке было сказано, что хранитель написал Дюбюффе письмо с вопросом, кто такой Сюпервьель. Дюбюффе ответил, что у него нет ни малейшего представления, кем был этот

Художник ответил, что у него нет ни малейшего представления, кем был этот Сюпервьель, но его голова напомнила ему верблюжью!

Сюпервьель, но его голова напомнила ему верблюжью! Одним ударом эта этикетка снесла барьер учёности, который обычно наглухо перегораживает зрителю путь к художественным произведениям.) Вина за сухой музейный академизм лежит на искусствоведах. Факультеты искусствознания и художественной критики, где учились авторы большинства этикеток, как раз и выстроили тот неприветливый фасад искусства, которым оно обращено к массовой аудитории. Причиной тому — желание профессуры впечатлить доверчивых учеников своей глубокой учёностью. Студентов учат продирааться сквозь архивы и кипы старых книг, чтобы понять, как некогда отреагировали на те или иные произведения их первые зрители. Собственная реакция студентов, как правило, никому не интересна. Подобная система обучения помогает адептам постичь суть исторической науки и избежать замыкания на себе, но жизни в ней нет. Первых зрителей — всех этих Дидро и Святых Екатерины — изучают с профессиональной бесстрастностью, как будто рассматривают внутренности лягушки, чтобы понять, как там всё устроено. Никто в университетской среде не хочет тихо и спокойно посидеть перед картиной, чтобы дать ей сделать свою работу. Учёные торопятся: они жаждут информации и знаний. Студенты зависят от сжатых сроков сдачи работ, им необходимо запомнить всё как можно скорее. Последнее, что нужно студентам, — по-настоящему увлечься картиной, вплоть до того, что она начнёт исподволь проникать в психику, возбуждая и дразня ожидания, влияя на суждения, подвергая сомнению неоспоримые факты и, более того, меняя сам образ мыслей смотрящего. Дай им волю, картины превратят в руины наши представления о самих себе, сметут нашу высокомерную удовлетворённость своими поверхностными знаниями, доберутся

до самых глубоких чувств. Искусствоведам, которые ищут надёжного, рационального знания, ничего такого не надо.

И всё же неправильно обвинять во всём только искусствоведов и музейные этикетки. Безопасные и бесцветные эмоции, которые только и можно испытать в наших музеях, — реальность, которая, кажется, устраивает почти всех: что-то я не вижу массовых демонстраций с целью сделать музеи более дружелюбными к своим посетителям. Неспособность плакать перед картинами — наш собственный выбор. Вряд ли большинство любителей искусства хотели бы как-то изменить положение дел. Уверенность, что на страже наших культурных богатств стоит целая гвардия экспертов по интерпретации шедевров, похоже, очень успокаивает: это относится к любому охранному ведомству, будь то музей или полицейский участок. Но эта же гвардия превращает музейных посетителей в смущённых и нерешительных типов, неспособных найти собственный путь к произведениям искусства; такова цена уверенности в том, что картины — в надёжных руках. Гигантский механизм истории искусств всегда

Дай им волю, картины превратят в руины наши представления о самих себе, сметут нашу высокомерную удовлетворённость своими поверхностными знаниями, доберутся до самых глубоких чувств. Искусствоведам, которые ищут надёжного, рационального знания, ничего такого не надо

готов вмешаться и сообщить, что именно мы должны думать, а сияющие музейные залы немедленно тряхнут за плечо, если какая-то картина вдруг нас заморозит. Короче говоря, мы угодили в тюрьму, выстроенную нашими собственными руками.

Когда дело касается картин, написанных в XX веке, бесстрастный подход в общем-то оправдан. Это дух эпохи, камертон XX века. К сожалению, наша сдержанность этим не ограничивается, уходя гораздо глубже в прошлое. Она изолирует нас от тех времён и мест, где слёзы были нормальной реакцией на живопись. Мы совершенно их не понимаем на уровне столь фундаментальном, что становится невозможным обсуждать эту тему прямо. Похоже, мы полностью утратили способность к эмоциональному восприятию, и огромная традиция превратилась для нас в нечто непостижимое. Мы больше не можем оценить, чего нам недостаёт, когда мы соприкасаемся со старой живописью: как может быть иначе, если мы ни разу не испытывали тех чувств, которые стремился вызвать в нас автор? Во тьме этих сомнений я осознаю и свою собственную ограниченность. Я неспособен плакать перед картиной, и это калечит моё понимание некоторых полотен, делает неполноценным мой отклик на них. Пока Грёс не вызывает у меня ничего, кроме усмешки, я не рискну сказать, что понял его. Я также не скажу, что понимаю Ротко или Фридриха, и неважно, сколько я о них прочёл: я не могу знать, сопоставимы ли неиспытанные мной чувства с тем, что я почерпнул из книг. Ответственность за бесчувственное настоящее лежит на всех нас. Мы как будто стоим в тумане на берегу моря: плеск волн и крики чаек свидетельствуют, что перед нами лежит нечто огромное, но ничего, кроме влажного песка под ногами, не различить. В этой метафоре история искусств мало чем отличается от жалкого учёного, который серьёзно штудировал случайные ракушки и коряги, прибитые к берегу. Она поглощена своей работой и редко замечает, где находится: ей издавна свойственно всеобъемлющее самодовольство. Изучение истории похоже на курение: это две приятные, но вредные привычки. Одна убивает наше тело, другая — воображение.

Так почему же мы не проливаем слёз над картинами? По многим причинам. XX век отучил нас от этой привычки. Музеи

и университеты плодят холодных, равнодушных людей. Слезы не идут ироничному тону постмодернизма. Есть целый список других причин, но вот самый лучший ответ: нам очень комфортно думать, что живопись требует только окультуренных, предсказуемых эмоций. Всем нам известно, что теоретически возможны соприкосновения куда более личные — именно поэтому некоторые полотна являются шедеврами. Однако мы с радостью заперли их под замок в надёжных музеях. Добавлю ещё одну причину, почему люди не плачут. В последнюю секунду, когда эта книга уже уходила в печать, ирландский искусствовед Розмари Мулкахи выдвинула объяснение столь же простое и удивительное, сколь и трагичное. Возможно, заметила она, живопись просто-напросто слабее других видов искусства, поэтому и не трогает людей так, как музыка, поэзия, архитектура или кинематограф. (Это очень в духе высказывания Леонардо, что живопись не может «потревожить чувств» так, чтобы довести человека до слёз.) Какая гениальная и неприятная идея. Надеюсь, это не так.

Что же делать? Вот некоторые практические советы, которые помогут усилить впечатление от встречи с произведениями искусства. Следуя им, вам будет проще разобраться, могут ли картины с вами заговорить. Во-первых, идите в музей без компании. Созерцание живописи не светское мероприятие, не возможность отлично провести время с родными или друзьями. Тут нужны сосредоточенность и спокойствие, а этого непросто добиться, если вы не один. Во-вторых, не пытайтесь увидеть всё. В следующий раз, придя в музей, не поддавайтесь соблазну осмотреть всю коллекцию. Возьмите схему, выберите один или два зала. Когда доберётесь до них, посмотрите вокруг и выберите одну картину. Вместе картины работают плохо, если только вы не пришли в музей для того, чтобы изучить определённую культуру или период — но в таком случае вы просто используете картины, а не смотрите на них. В-третьих, сведите на нет отвлекающие моменты. Убедитесь, что в зале не много людей. Лучше всего выбрать картину в самом дальнем углу. Даже не смотрите на полотно, которое висит в ярко освещённом, заполненном посетителями проходе. Проверьте, чтобы на холсте не было бликов

Возможно, живопись просто-напросто слабее других видов искусства, поэтому и не трогает людей так, как музыка, поэзия, архитектура или кинематограф

и вся картина была ясно видна. Если на вас подозрительно уставилась смотрительница, идите в другой зал. (В этом смысле у богатых есть преимущество, ведь они могут позволить себе держать дома значительные произведения. Испанский король Филипп II плакал, глядя на «Христа, несущего крест» Тициана, — но дело было при свечах в его собственной дворцовой часовне. Большинству из нас приходится мириться с местным музеем и лампами дневного света). В-четвёртых, не торопитесь. Если уж вы выбрали картину, дайте ей шанс. Встаньте перед ней и поразмышляйте. Отойдите и посмотрите снова. Сядьте и расслабьтесь. Поднимитесь, пройдитесь, вернитесь обратно и ещё раз посмотрите. Картины никогда не спешат. Могут понадобиться недели и даже годы, прежде чем они решат заговорить. В-пятых, полностью сосредоточьте своё внимание. Единственное, что нужно делать, — смотреть; ничего больше вас волновать не должно. Рассеянный взгляд, который годится для медитации в часовне Ротко, здесь не работает. Вы должны сконцентрироваться, чтобы понять то, на что смотрите. Для этого необходимо непрерывное и целенаправленное усилие. Тут нужен особый психологический настрой, в котором ты забываешься до той степени, что стираются всякие границы между миром картины и твоим собственным. Майкл Фрид, искусствовед, который писал об «осознанном присутствии» и «готовности», называет это состояние «поглощённостью». Бертран Руже представляет его как движение по мосту в мир живописи. Как бы это ни называлось, смысл заключается в том, чтобы полностью погрузиться в картину, забыв обо всём остальном. В-шестых, думайте своей головой. Как было бы здорово, если бы те, кто пишет о картинах, почаще признавали, как мало нам на самом деле о них известно, чтобы приучить остальных скептически оценивать



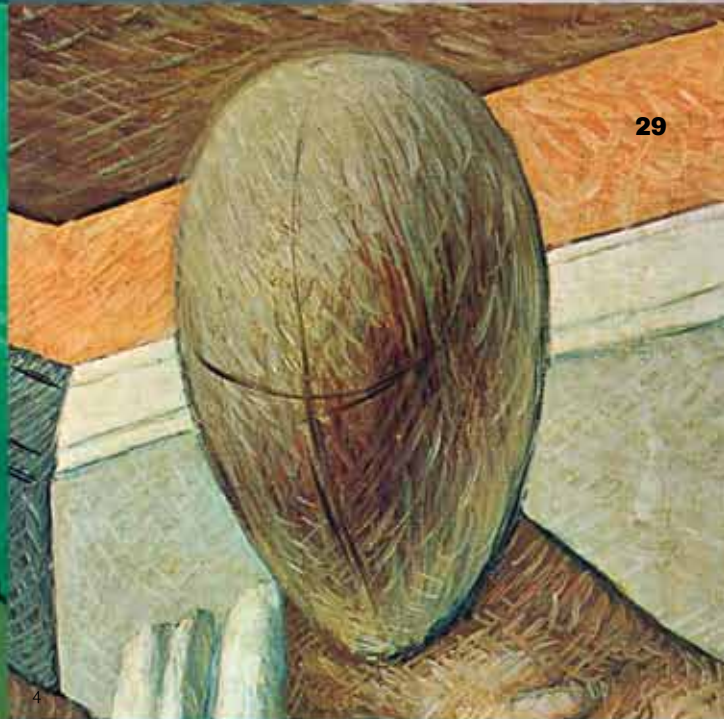
1



2



3



29

4

1.
Винтор Пивоваров
Умиление
2003
Фрагмент. Холст, масло.
Из собрания художника.
Изображение предоставлено
пресс-службой Музея «Гараж»

2.
Морис Дени
Марфа и Мария
1896
Фрагмент. Холст, масло,
116 x 77 см. Из коллекции
Государственного Эрмитажа,
Санкт-Петербург

3.
Хаяо Миядзани
Робот из м/ф «Небесный
замок Лапута»
1986
Надр из фильма

4.
Джорджо де Кирико
Археологи
1917
Фрагмент. Холст, масло
© Giorgio de Chirico

5.
Хаяо Миядзани
Безликий из м/ф
«Унесённые призраками»
2001
Надр из фильма



5

всю эту массу общепринятых идей. Читайте сколько угодно, берите аудиогиды, изучайте этикетки, покупайте каталоги — но, когда дело дойдёт до осмотра, просто смотрите и составляйте собственное мнение. В-седьмых, наблюдайте за людьми, которые по-настоящему смотрят. Почти все посетители музеев изобразительного искусства ходят «специальным музейным шагом»: как на прогулке, с остановками для беглого взгляда на картину и лёгкого наклона вперед, чтобы прочесть текст на этикетке. Но всегда найдётся несколько человек, которые шагают не в ногу. Если вы их заметили — понаблюдайте за ними несколько минут. Обратите внимание на то терпение и сосредоточенность, с которыми они подходят к картинам. Попробуйте заговорить с ними, если они ненадолго прервутся. По своему опыту я знаю, что большинство из них могут рассказать потрясающие истории о картинах, которые они пришли навестить. Практически все, кто мне писал, находились именно в таких отношениях с полотнами, вызывавшими у них слёзы. В-восьмых, будьте преданным зрителем. Однажды посмотрев картину, дайте себе слово, что вернётесь к ней снова. Это советы для всех. А моим учёным коллегам я посоветую вот что: давайте просто говорить о том, что мы видим. Если вам кажется, что картина для вас что-то значит, если вы воспринимаете её эмоционально или попросту вне научного контекста, скажите об этом. Зачем всё время ходить в смиренной рубашке? Если картина вас притягивает, сделайте одолжение, дайте ей вас поглотить, позвольте себе любые размышления, пусть даже самые странные. Пусть картина делает свою работу. Фантазируйте о ней, если хотите. Проецируйте на полотно ваши мысли. Дайте ей вас загнипотизировать. Так вы начнёте по-настоящему сопереживать картине, и ни в коем случае не снижайте градус рефлексией по поводу того, что истинно и правильно. Только после этого вы (если вы историк) можете попробовать разобраться в том, что вы почувствовали. Что-то из пережитого вами совпадёт с тем, что чувствовали другие. Некоторые эмоции признал бы и сам художник или же первые зрители картины. Всё это история, и тут уж вам решать, как совместить ваши собственные идеи с чувствами тех, кто сопереживал полотну на протяжении веков. Какие-то иные переживания,

**Даже не смотрите
на полотно, которое
висит в ярко освещённом,
заполненном
посетителями проходе.
Проверьте, чтобы
на холсте не было бликов
и вся картина была
ясно видна. Если на вас
подозрительно уставилась
смотрительница, идите
в другой зал**

которые возникнут у вас перед картиной, будут целиком вашими, и поделиться ими с окружающими не получится. Они возникнут из вашего детства или недавнего опыта. Но и у такого рода эмоций есть историческая ценность, потому что они помогут вам разобраться в себе. <...>

У Оноре де Бальзака есть примечательная и забавная новелла «Неведомый шедевр». В ней художник по имени Френхофер на протяжении десяти лет работает над единственным полотном, которое никому не показывает. Восторженному Френхоферу его картина представляется самым совершенным образом женщины, когда-либо созданным кистью художника: скорее, возлюбленной, чем картиной; другом, а не бездушным предметом. Однако когда в конце концов он решается снять с неё покров, его друзья видят просто «бесформенную туманность», из которой выступает кончик «прелестной ноги» в углу картины. Френхофер смотрит на неё снова и понимает, что его шедевр — всего лишь «хаос красок, тонов, неопределённых оттенков». Он видит, что потерял десять лет своей жизни, и отшатывается, рыдая. «Ничего! Ровно ничего, — простонал он. — А я проработал десять лет! Итак, я глупец, безумец! У меня нет ни таланта, ни способностей!» Его друзья глядят на художника с тревогой и жалостью. В один момент Френхофер потерял и шедевр, и честолюбие, и талант, и рассудок. «Неведомый шедевр» написан

больше ста лет назад, но он по-прежнему заставляет читателей восхищаться истерзанными муками творчества художниками и вообще перфекционистами. Эту историю часто вспоминал Сезанн, который сравнивал себя с трагическим персонажем Бальзака; её же в несколько свободной манере проиллюстрировал Пикассо. До сих пор новеллу рекомендуют своим ученикам преподаватели живописи, а художники читают её как символическое изображение безумия на пути к подлинному совершенству. Поверить Френхоферу не очень просто (как он мог не заметить, что фигура его возлюбленной невидима?), но это прекрасный образец безнадёжной одержимости.

Вместе с тем история повествует не только о заблуждениях Френхофера. Другим её героем стал Никола Пуссен, который изображён тут хладнокровным прагматиком, жаждущим узнать секреты избранной профессии. Перед кульминационной сценой в студии Френхофера происходит диалог между Пуссеном и его возлюбленной Жилеттой. Она жалуется, что когда позирует художнику, он смотрит на неё как на живописное полотно, будто она не его возлюбленная, а манекен. Бальзак подводит читателя к выводу, что Френхофер совершает прямо противоположную ошибку: он думает, что его картина — женщина, даже разговаривает с ней и ждёт ответа. И Френхофер, и Пуссен честолюбивы, но разница между

ними огромна: одержимость Френхофера — лихорадочная, с признаками надвигающейся психопатии; Пуссен же — чёткий и холодный человек с совершенно здравым рассудком. В итоге Пуссен меняет Жилетту на разрешение увидеть картину Френхофера, поступаясь любовью в надежде узнать секрет мастерства и преуспеть в профессии.

Я знаю художников френхоферовского типа и множество холодных честолюбцев вроде Пуссена — и живописцев, и учёных. Они предпочли трезвый расчёт опасному исступлению Френхофера. Свои восторги эти люди выражают так осторожно, как будто это маленькие змейки, которые могут извернуться и вцепиться в руку. Они всё принимают в расчёт и тщательно обдумывают, стремясь, чтобы ничто всерьёз их не захватило. Их мелкие страстишки похожи на бурю в стакане воды — очень сдержанные и в надёжной узде. Подобно Пуссену в новелле Бальзака, они истинные профессионалы своего дела. Искусствовед Жорж Диди-Юберман обращает внимание на осмотрительность и прагматичность Пуссена в «Неведомом шедевре» и замечает: «Вот почему картинами Пуссена полны наши музеи, а работ Френхофера там нет и в помине». Френхофер — герой трагический, окружённый ореолом романтики и угрожающей ему опасности. Он в буквальном смысле влюблён в свою картину и сходит с ума, когда понимает, что потерял её. «Неведомый шедевр» — история развенчания героя, ведь сначала друзья завидуют страсти Френхофера, пусть он и заходит в ней слишком далеко. Но Диди-Юберман прав: большинство из нас — и художников, и зрителей — в конечном итоге переходит на сторону Пуссена. Профессионализм безопасен, потому что с ним даже страсти могут быть хорошо рассчитаны.

Вот мы говорим, что любим живопись, но правда ли это? Галерист может всем сердцем любить свою работу, но ему не обойтись без прагматизма бальзаковского Пуссена. Постмодернистские художники, будучи такими же сумасбродами как Френхофер, должны тщательно выстраивать свою карьеру. Даже очень глубоко погружённые в предмет своих исследований искусствоведы сохраняют критическую отстранённость. И никому из них я не завидую.

Искусствоведы, к примеру, обычно должны говорить на том же языке, что и ху-

**Истории искусства
издавна свойственно
всеобъемлющее
самодовольство.**

**Изучение истории
похоже на курение:
это две приятные,
но вредные привычки.**

**Одна убивает наше тело,
другая — воображение**

дожники, которых изучают, читать то же, что читали они, а иногда и жить в тех же городах. В конечном счёте хороший искусствовед растворяется в давно исчезнувшей культуре, предмете своих исследований. Нет сомнений, что это любовь, если она вообще возможна в этой области. Возможно, не безумная любовь Френхофера, но, тем не менее, любовь искренняя. Ну, наверное. Страсть, целеустремлённость, обожание, обязательства, пыл, участие: всё это слова любви. Однако составляют ли они в сумме любовь? Или нечто немного более корыстное? Мне кажется, многие специалисты на самом деле не любят картины, но — заимствуя идею у прекрасного историка любви Дени де Ружмона — влюблены в идею своей влюблённости. Часто искусствоведы увлечены своей профессией, а иногда даже охвачены страстью к ней. Однако то, что они (и я в их числе) чувствуют, является, полагаю, страстью академической, интеллектуальным восторгом, охлаждённым в морозильной камере современной иронии. Они могут быть влюблены в собственную влюблённость в живопись, но любви к самим картинам они при этом не испытывают. Чтобы быть влюблённым в картину — проливать над ней слёзы, — нужно отважиться на безумие Френхофера. Нужно суметь поверить в то, что картина может ожить: не буквально, но мгновение за мгновением в вашем воображении. Такой опыт может выбить почву у вас из-под ног — вы испытаете чувство, подобное тому, что я пережил давным-давно, когда смотрел на картину Беллини. И оно должно быть таким. Всё остальное — просто бизнес. Но, как говорит Диди-Юберман, его-то большинство и предпочитает. В таком случае полотна могут быть прекрасными, но вместе с тем надёжно мёртвыми в окружении сотен мелких фактов, которыми мы их окружаем, как дарами на жертвеннике.

Никакого личного контакта, никакого риска. Взгляд отскакивает от непонятных полотен, и мы утопаем в мягком кресле клише. «Как красиво», — говорят люди, даже не задумываясь о том, как же плоско это звучит. Картины по-прежнему способны волновать тех, кто уселся так удобно, но это волнение сдержанное, исполненное комфорта и самодовольства, которое приходит с осознанием того, что ничего в конечном итоге с нами не произойдёт.

**Каково это, провести
жизнь, рассматривая
объекты, без сомнения,
создававшиеся для того,
чтобы вызывать
сильные чувства, —
и ни разу при любых
обстоятельствах,
по любой причине, пусть
даже самой нелепой,
не пролить по ним
ни слезинки?**

Так кто же всё-таки любит картины? Все люди, которые писали мне письма о своих слезах, хотя бы однажды влюблялись в произведение искусства. Испытывал любовь, безусловно, и Дидро, и многие другие, начиная со Средних веков. А вот из нас на это способны единицы — и это загадка, с которой я начал своё исследование. Вы говорите, что любите живопись, — так как же вы ни разу не влюблялись в картину? Один вопрос тревожит меня больше всего. Даже теперь, закончив книгу, я всё равно переживаю: каково это, провести жизнь, рассматривая объекты, без сомнения, создававшиеся для того, чтобы вызывать сильные чувства, — и ни разу (при любых обстоятельствах, по любой причине, пусть даже самой нелепой) не пролить по ним ни слезинки? В ответе я так и не уверен — хотя и знаю, что без любви жить гораздо проще.

Перевод с английского Ольги Нетунской

*Published in Great Britain by Routledge
Copyright © James Elkins*



1



2



3



33

4

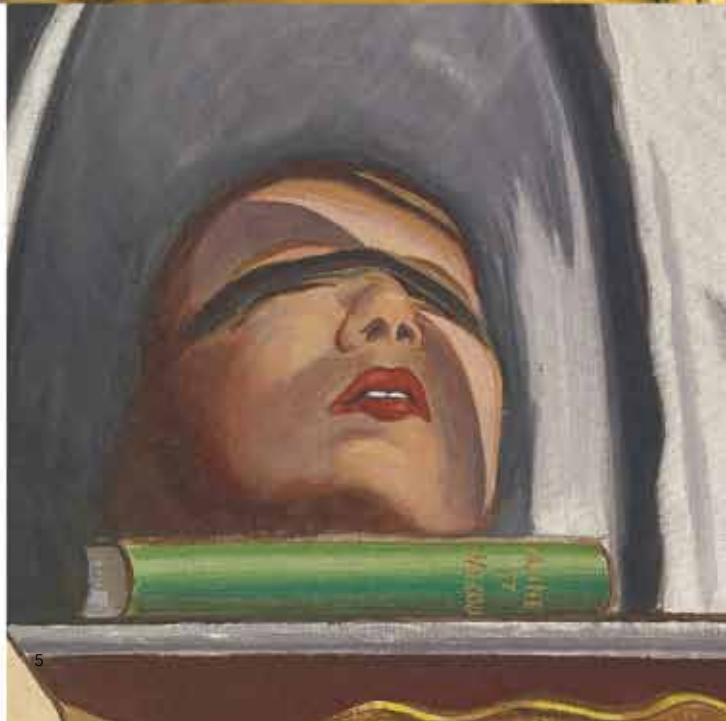
1.
Рельеф с сидящим Буддой
VI—VII вв.
Фрагмент. Государство Хотан (Китай). Скульптура, красная глина со следами краски, 16,5 × 16,5 см. Из коллекции Метрополитен-музея, Нью-Йорк

2.
Ман Рэй
Алина и Вальнур
1950
Фрагмент. Холст, масло, 76 × 97 см. Частная коллекция © 2016 The Phillips Collection

3.
Бодхисаттвы и монахи
VIII век
Фрагмент. Стенная роспись, 144 × 101 см. Китай, Синьцзян, Нарашар, Шишинский монастырь
Из коллекции Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург

4.
Джорджо де Кирико
Комедия и трагедия
1926
Фрагмент. Холст, масло, 146 × 114 см. Из коллекции Музея современного искусства Роверето, Италия
Фотография: © Photo Scala, Florence

5.
Ман Рэй
Алина и Вальнур
1950
Фрагмент. Холст, масло, 76 × 97 см. Частная коллекция © 2016 The Phillips Collection



5

Виктория Мусвик

ET EGO IN ARCADIA

34 **Сегодня многие с сомнением относятся к искусствоведам, подозревая их в холодности, безразличии к читателям и к самому искусству, с которым они неспособны на сколько-нибудь эмоциональный контакт. Чтобы спасти положение, критикам предлагают анализировать не картину или выставку, а самые интимные обстоятельства собственной биографии, приведшие их к позитивной или негативной оценке. Решив проверить, как это работает, мы попросили арт-критика Викторию Мусвик исповедаться в своём опыте личных отношений с живописью и заодно представить обзор возможных выходов за рамки привычных разговоров об искусстве**



Джованни Кастильоне
Меланхолия
Между 1630 и 1670
Гравюра. Из коллекции
Библиотеки Конгресса,
Вашингтон

Снизу:
Льюис Нэрролл
Автопортрет
1895

Фотография, оригинальный
отпечаток 14,5 × 10,0 см
Из коллекции Harry Ransom
Center, Техасского университета
в Остине



**ВЕНЕРА БЫЛА ПОХОЖА
НА ОБРАЗЫ МЕЛАНХОЛИИ
И НА ПЛАКАЛЬЩИЦ
С САРКОФАГОВ**

Пятнадцать лет назад крошечный фрагмент текста XVI века навсегда изменил мою жизнь. Тогда я только-только закончила диссертацию о пасторальном романе «Аркадия» Филипа Сидни, английского рыцаря, придворного и писателя времён Елизаветы I. Эта книга изобиловала переодеваниями, поединками, пышной риторикой и старомодной эротикой. Сочинение сэра Филипа — из тех книг, что интересны исследователю, но скучны современному читателю: ему чужды переживания более чем четырёхвековой давности.

Летом того же года Фолджеровская Шекспировская библиотека пригласила меня в Вашингтон, где, как предполагалось, я буду изучать ренессансные рукописи. Вместо этого все три месяца я искала источники короткого эпизода из всё той же «Аркадии». То лето установило температурный рекорд, однако я не замечала жары, не покидая читальных залов. Тогда мне и в голову не приходило задуматься, почему для меня так важен крохотный отрывок, не существенный для развития сюжета.

В этом фрагменте принц Амфиал пытается рассказать о своих чувствах принцессе Филоклею, томящейся в заключении у его матери. Однако прекрасная пленница отнюдь не расположена слушать — она горюет в расставании с родителями и истинным возлюбленным. Принарядившийся и подготовивший пышную речь Амфиал распахивает дверь в комнату принцессы и застывает на пороге, лишившись дара речи: «...и одевшись так, он вошёл в покои Филоклеи; и увидел её, так как комната была очень хорошо освещена, сидящей на той стороне постели, которая примыкала к окну, из-за чего на неё падала тень, которой хороший художник мог бы оттенить красоту Венеры, когда последняя под сенью деревьев горевала о смерти Адониса, её руки и пальцы были переплетены, плечами она опиралась на спинку кровати, а на голове её была вуаль, почти наполовину закрывающая глаза, но пробивавшиеся из-под него лучи так неотрывно были направлены на стену перед ними, что казалось, могли своей силой изменить, но не оживить объект её скорби. И так они оставались дол-

**Все три месяца
я искала источники
короткого эпизода
из всё той же «Аркадии».
То лето установило
температурный рекорд,
однако я не замечала
жары, не покидая
читальных залов**

гое время: он — не осмеливаясь её потревожить, она — не замечая его, пока наконец <...> она не услышала, как он поправил свой плащ, и заметив его, не поднялась ему навстречу со скорбным выражением лица»¹.

Не только герой был поражён открывшимся ему, но почему-то и я — исследователь, живущий в XXI веке. Что же происходит в этом эпизоде? Перед мысленным взором читателя разворачивается так называемая экфраза. Она повторяет движение глаз героя, и слово становится цветом, краской, жестом. Подобные попытки передать в тексте произведения искусства, реальные или воображаемые, были популярны начиная с античности. Самая известная экфраза — подробное и красочное описание щита Ахилла, данное Гомером в «Илиаде».

Я стала искать реальную картину или рисунок, с которого автор «Аркадии» списал свою Венеру-Филоклею. Не найдя его, я пришла к выводу, что единого источника, как и для многих других ренессансных образов, не существует. Среди образцов и обнажённые Тициана, и иллюстрации к «Метаморфозам» Овидия, и любимая живописцами прошлого легенда о том, как художник Тиамант не смог передать боль Агамемнона, оплакивающего дочь, и закрыл его лицо покрывалом. Ближе всего к тексту подходит описание якобы существовавшей в античности статуи Венеры, горюющей по Адонису, которое я нашла, и даже с иллюстрацией, в книге Виченцо Картари «Образы античных богов»². Та Венера была похожа одновременно на образы Меланхолии и плакальщиц с саркофагов. Однако чем старинный риторический приём, вышедший из моды много веков назад, может зацепить современного исследователя?

(1) Sidney, Sir Philip, *The Countess of Pembroke's Arcadia* (New Arcadia 1590), Skrethowicz V. (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1987, p. 321—322 (перевод мой. — В. М.).

(2) Vicenzo Cartari, *Le imagini de gli dei de gli antichi*.



Сверху:
Эдвард Хоппер
Фильм Нью-Йорка
1939
Холст, масло, 81,9 × 101,9 см
Из коллекции Музея
современного искусства
Нью-Йорка

Ларс фон Триер
Меланхолия
2011
Надр из фильма

(3) *Didi-Huberman Georges*
Devant l'image. Questions
posées aux fins d'une
histoire de l'art, Paris:
Collection Critique, 1990.

(4) *Elkins James Why*
Are Our Pictures Puzzles?
On The Modern Origin
on Pictorial Complexity,
London: Routledge, 1999
(первая публикация в виде
статьи — 1996).

Меня всегда учили, что учёному нужно быть почти монахом, ведь наша цель — отстраниться от эмоций и установить дистанцию с предметом. Чувствительность ненаучна. И я бы не поняла, почему так вцепилась в этот фрагмент, если бы годы спустя арт-терапевты не попросили меня написать текст о чувствах, которые испытывает исследователь, работая с картиной или романом. Тогда я и обратила внимание, что мой поиск печальных Венер был связан с событиями моей собственной жизни — смертью родных и личными неудачами. И что именно в тот момент, когда я нашла в книге Картари иллюстрацию с горюющей об Адонисе Венерой, моя работа достигла кульминации, а я вдруг поняла важную вещь: печаль — это основной фон моей жизни, но моя жизнь больше этой печали. Моё ощущение походило на внезапное озарение, которое меняет всё — на то, что психологи называют «инсайт». Именно тогда я смогла перестать горевать и начала менять свою жизнь. Так моё исследование стало приключением — с до сих пор неясным финалом.

О ЦЕЛЯХ ОДНОЙ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Делает ли такое привнесение собственных чувств в работу меня плохим учёным, или, наоборот, мой опыт ценен? Не то чтобы до меня этим вопросом не задавались. Правда, до недавнего времени в основном это делали философы. Среди них идеалисты начала XX века вроде Вильгельма Дильтея, феноменологи и исследователи, противопоставляющие себя традиционным подходам к тексту и изображению (Мартин Хайдеггер, Морис Мерло-Понти, Ролан Барт, Жак Рансьер и другие). Однако в последние 15—20 лет в баталию включились и искусствоведы.

Жорж Диди-Юберман, Джеймс Элкинс и Т. Дж. Кларк успешно подрывают основы современной истории искусства. Однако поразительно, что книга Диди-Юбермана «Перед образом. Вопрос к целям одной истории искусства»³ вышла на его родном языке в 1990 году, её перевод на английский запоздал на целых 15 лет, а на русском она только готовится увидеть свет и является совершеннейшей новостью. Вся её первая часть в пух и прах разносит традиционное искусствознание

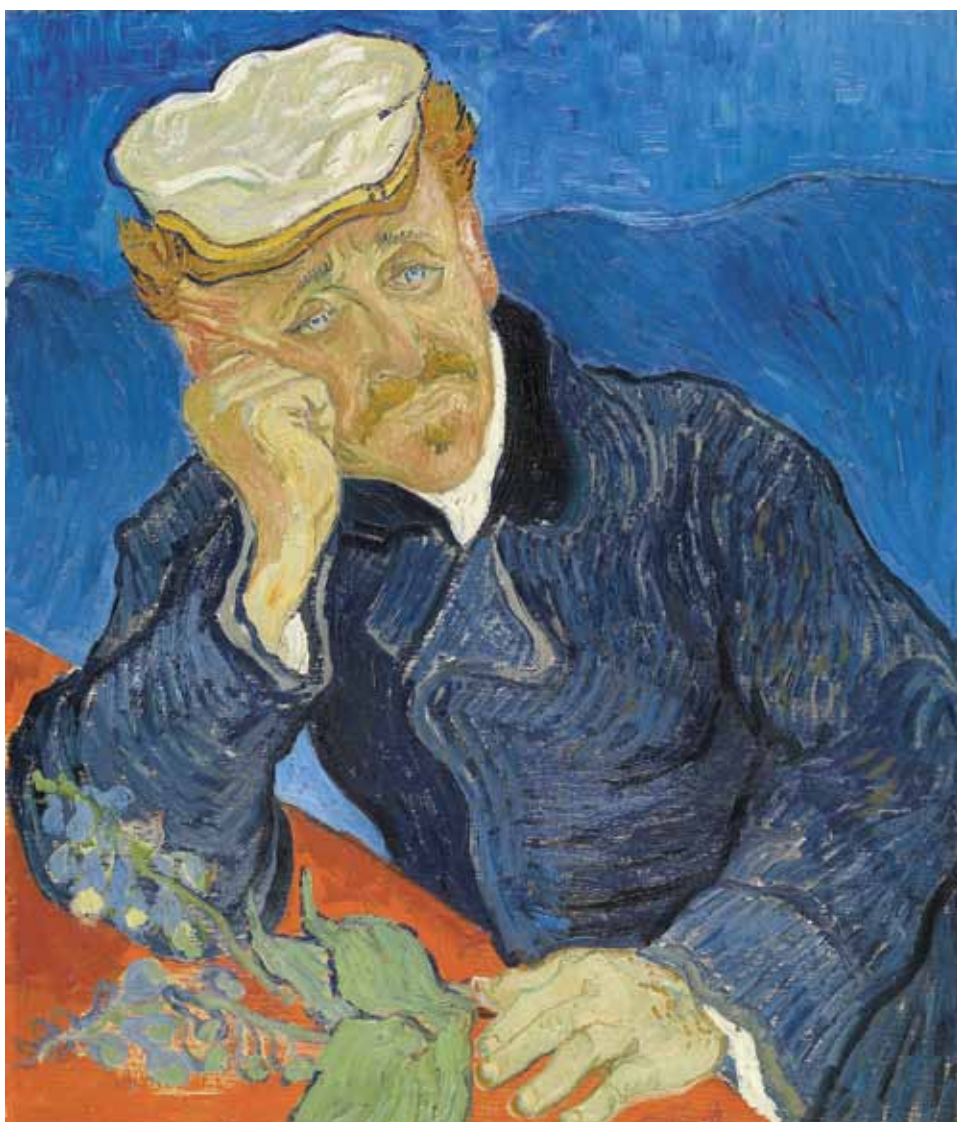
**Чувственность
постепенно прокралась
в гуманитарные науки.
Возможно, потому,
что люди сейчас
пытаются справиться
с бушующими эмоциями,
а чьи-то чувства всё
время оказываются
оскорблены**

с его самодовольством и отстранённостью. По мнению автора, искусствоведы прячут за арт-объектами собственную неуверенность: за этой удобной ширмой они скрываются от жара бессознательного, делая вид, что в визуальном мире нет ничего иррационального, чувственного, принадлежащего хаосу и не поддающегося толкованию. Основная тема книги, христианские изображения, предстают при стандартном подходе как ребусы, которые нужно разгадать. Между тем для самого Диди-Юбермана изображение — расщелина, сквозь которую можно проникнуть в бессознательное. Впрочем, легко заметить, что и сам он грешит той самой «риторикой уверенности», за которую клеймит всех прочих.

В 1999 году Джеймс Элкинс задался вопросом «Почему наши картины столь головоломны?»⁴ В книге с таким названием он пересказывает массу анекдотических историй о том, как учёные обнаруживают на картинах всякую чушь: «Тайную вечерю» — в «Пшеничных полях с воронами» Ван Гога, расчленённого гермафродита с тремя ногами, вагиной и эрегированным penisом, растущим из бедра, — в пейзаже Овера у Сезанна. Микеланджело же, оказывается, спрятал в «Сотворении Адама» изображение мозга. Эта удивительная находка, впрочем, принадлежит врачу, написавшему книгу о художнике, но две другие-то сделаны искусствоведами. Элкинс не только травит забавные байки о коллегах по цеху, но и ищет методы вплетения собственного опыта в научную работу. Например, предельно личное и даже интимное описание лица своей жены становится для него



39



Сверху:
Манесский кодекс.
Портрет миннезингера
Вальтера фон дер
Фогельвейде
Около 1300
Пергамент, 35,5 × 25 см
Из коллекции библиотеки
Гейдельбергского университета

Винсент ван Гог
Портрет Доктора Гаше
Июнь 1890
Холст, масло, 68 × 57 см
Из коллекции Музея Орсе, Париж
© RMN — Grand Palais (Musée
d'Orsay) / Gérard Blot

подспорьем в исследовании портрета. Все последние годы учёный также пишет экспериментальную прозу об искусстве.

Т. Дж. Кларк — британский искусствовед марксистского толка, чьи работы газета *The Guardian* недавно назвала заметно превосходящими косноязычные тексты других историков искусства. Кларк обладает прекрасным стилем и разговаривает с аудиторией доступным языком. Его книга «Образ смерти. Экспериментальное письмо об искусстве»⁵ (2006) рассказывает, как будучи уже состоявшимся учёным автор увидел в Институте Гетти две картины Пуссена и эта встреча произвела на него неизгладимое впечатление. У Кларка получилась практически исповедь о том, как он начал записывать свои переживания и не мог остановиться, — смесь арт-критики и размышлений о методологии искусства. Он противопоставил всегда стремящийся к завершению процесс исследования — процессу всматривания в картину, принципиально бесконечному. Кларк делает вывод: самое этически ценное и политически важное в изучении искусства — это то, что почти невозможно уловить и описать.

В последнее время чувственность постепенно прокралась в гуманитарные науки. Возможно, потому, что люди сейчас пытаются справиться с бушующими эмоциями, а чьи-то чувства всё время оказываются оскорблены. После так называемого аффективного поворота 2000-х возникло много попыток описать личные переживания, не жертвуя научной дистанцией. Например, Дженифер Дойл в работе «Выставьте это против меня: противоречия и эмоции в современном искусстве»⁶ изучает собственный отклик на самые сложные и неприятные для зрителя арт-объекты.

Ещё одно интересное направление, возникшее за два последних десятилетия, — история эмоций. Оно утверждает, что зрители разных эпох могли вкладывать очень разный смысл в чувства с одним и тем же названием. Например, мы определяем меланхолию как подавленность, а в XVI веке она также была напрямую связана с творческими способностями. Или возьмём суровых рыцарей, которым предписывалось проливать слёзы в строго определённых ситуациях, — например, при расставании с другом или возлюбленной, — а вот рыдать, покидая отчий дом,

Даже разглядывая абстрактные работы Джексона Поллока или Лучо Фонтаны, мозг зрителя способен восстановить движение художника, которым тот наносил линии на полотно

не полагалось. Что касается печальной Венеры, английский историк эмоций Линн Энтерлин рассказывает, как в школах шекспировского времени все ученики с раннего возраста упражнялись в сочинении экфраз, декламируя их во время упражнений в ораторском искусстве. Молодые люди мысленно перевоплощались в других персонажей — считалось, что ритор обретает убедительность именно за счёт способности вжиться в чувства своего слушателя.

В общем, красочные описания воображаемых картин попадали в романы не ради самих произведений — они продолжали долгую традицию воздействия на эмоции читателя определённым и привычным способом. Цель состояла в пробуждении у аудитории яркого эмоционального отклика, а «мысленный взор» был другим названием воображения. Параллельно художники итальянского Возрождения создавали произведения по словесным описаниям Калистрата и обоих Филостратов, деда и внука, поскольку раскопки в Греции начались позже и знаний об античности было ещё не так много. А вот когда Джорджо Вазари передавал в своих текстах известные ему картины, его цель была уже другой — критика и точная фиксация живописных деталей. Так рождалась история искусства.

МОДНАЯ ПРИСТАВКА «НЕЙРО-»

И всё же приведённые примеры — исследования довольно традиционные по своей форме и методам. Однако в последнее время появились работы, выполненные в содружестве с куда более экзотическими для гуманитария дисциплинами. Эти исследования

(5) Clark T. J. *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*, New Haven: Yale University Press, 2008.

(6) Doyle Jennifer *Hold it Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*, Durham: Duke University Press, 2013.

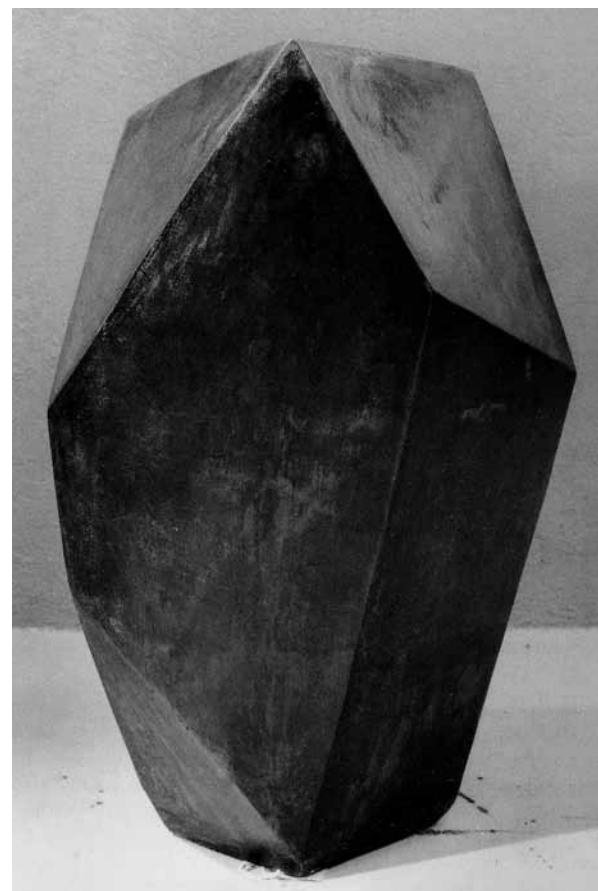


Альбрехт Дюрер
Меланхолия
1514

Медь, резцовая гравюра,
23,9 × 18,8 см
Из коллекции Метрополитен-
музея, Нью-Йорк

Снизу:
Альберто Джакометти
Куб

1933—1934
Бронза, 94 × 60 × 60 см
Из коллекции Центра Помпиду,
Париж. © Philippe Migeat —
Centre Pompidou, MNAM—
CCI / Dist. RMN-GP



устремляются ещё дальше, чем «Психология искусства» Льва Выготского и исследования Александра Лурии. Речь идет о нейронауках. Во всём мире *neurosciences* сейчас на пике моды: нейроэкономика, нейрополитология, нейросоциология, нейроэтика и даже нейротеология — публикациями на эти темы переполнены научные журналы и полки книжных магазинов. Дело в том, что исследования мозга часто кажутся панацеей от постмодернистского релятивизма — объективным и рациональным знанием в море домыслов. Однако многие работы не просто отдают дань капризной и переменчивой моде: они действительно на острие мировой науки.

Мода на приставку «нейро-» не обошла и искусствоведение: так появились нейроэстетика и нейроистория искусства. Причём исследования сейчас ведутся междисциплинарными группами, и инициатива исходит то от искусствоведов, то от нейробиологов. Гуманитарии традиционно пытаются выйти за рамки своих дисциплин, но и нейрочёные внезапно заинтересовались связью эмоций и разума, этикой, эстетикой и художественными образами. Знаменитый нейрофизиолог и популяризатор науки Антонио Дамасио пишет о том, как ещё недавно и исследователям нейронов, и философам было трудно принять идею, что «что-то имеющее настолько близкое отношение к человеческой душе, как этическое суждение, или так связанное с культурой, как социальное поведение, может зависеть от конкретной области мозга»⁷. Однако сейчас всё изменилось.

Знаменитому искусствоведу и директору Института Варбурга в Лондоне Дэвиду Фридбергу особую известность принесла совместная работа с одним из первооткрывателей зеркальных нейронов Витторио Галлезе. Именно обнаруженные физиологами из Университета Пармы в 1990-х зеркальные нейроны отвечают за сферу межличностных отношений: они активизируются, когда кто-то подражает чужим действиям, но также и когда человек просто наблюдает, как то же самое действие совершает другой. И здесь невозможно не вспомнить античную теорию мимесиса. Фридберг и Галлезе, к примеру, показывают зрителям ренессансную живопись — и фиксируют, как поднятая на картине рука или нога активизирует

Когда человека учат игре на пианино, участки двигательной коры головного мозга начинают меняться уже через несколько дней, причём даже тогда, когда учащийся просто думает об упражнениях

у испытуемых те же области, как если бы они сами поднимали и опускали конечности. Сильнее всего этот эффект проявляется, когда нарисованные руки касаются других героев или наносят им увечья. Восприятие движения оказывается сильнее всего связанным с сопереживанием. Поразительно, но даже разглядывая абстрактные работы Джексона Поллока или Лучо Фонтаны, мозг зрителя способен восстановить движения художника, которыми он наносил линии на полотно. По мнению учёных, именно способность художника задействовать в зрителе эмпатию заставляет нас говорить о его мастерстве и об эстетических качествах работы. Критики, правда, настаивают, что многие выводы неплохо было бы подтвердить экспериментально — исследования пока на самых начальных стадиях.

Впрочем моя грустная Филонья-Венера явно подтверждает находки Фридберга и Галлезе: созерцая внутренним взором её скорбную неподвижность, мы неосознанно зеркалим её печаль. Впрочем верно и другое: в эстетике Ренессанса было принято уравнивать избыток одного чувства другим, дабы восстановилась гармония. Так что в описании встроена не только поза горевания, но и аллюзии на радующихся жизни обнажённых Тициана. Вспомнить, как в эссе «Хор» Честертон анализирует народные песни, где рассказ о жизненных невзгодах в куплетах всегда дополняет рефрен о том, «что трава зеленеет, или птички поют, или рожи цветут весной». Вполне возможно, что пристально вчитываясь в отрывок «Аркадии», я неосознанно восприняла и эту форму гармонизации внутреннего мира читателя.

(7) Damasio Antonio *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*, London: Putnam Publishing, 1994.



Поль Гоген
Меланхолия
1891

Холст, масло, 94 × 68,3 см
Из коллекции Музея Нельсон-Аткинса, Канзас

Снизу:
Нан Голдин
Кэтлин в Bowery Bar,
Нью-Йорк
1995
Фотобумага, 68,5 × 100,5 см



Ещё один известный исследователь искусства Джон Онианс опирается на другое свежее открытие — нейропластичность. Недавно считалось, что мозг человека способен изменяться только в детстве, когда мы осваиваем мир. Однако в последние десятилетия нейробиологи пришли к выводу, что наши нейроны образуют новые связи всю жизнь. Например, когда человека учат игре на пианино, участки двигательной коры головного мозга начинают меняться уже через несколько дней, причём даже тогда, когда учащийся просто думает об упражнениях. Это даёт надежду тем, кто перенес инсульт или потерял зрение: наш мозг способен даже восстановить одну повреждённую функцию за счёт другой — скажем, есть данные, что после обучения люди начинают «видеть» участками кожи на спине, хоть и очень-очень смутно. Онианс предлагает использовать эти знания в поиске ответа на вопрос, как возникло искусство, — однако уже первая его работа о нейроистории⁸ вызвала яростные споры.

(8) Onians John *Neuroarthistory: from Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki, New Haven: Yale University Press, 2007.*

(9) Zeki Semir *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain, Oxford: Oxford University Press, 1999.*

(10) Авторы исследования 2007 года «*The Golden Beauty: Brain Response to Classical and Renaissance Sculptures*».

НЕЙРОНАУКЕ ЭТО НЕИЗВЕСТНО

Впрочем саму нейроэстетику придумали отнюдь не искусствоведы. Этот термин предложил нейробиолог Семир Зеки, выпустивший в 1999-м книгу «Внутреннее зрение: исследование искусства и мозга»⁹; в 2011-м он открыл Институт нейроэстетики в Лондоне. Сторонники новой дисциплины на стыке нейронаук, психологии и искусствознания принялись исследовать, какие именно из происходящих в мозге процессов объясняют наш эстетический опыт.

Конечно, учёные-естественники от Германа Гельмгольца до Бориса Раушенбаха и раньше проводили эксперименты и выдвигали эстетические и философские идеи. Однако сейчас появились куда более точные приборы: чаще всего в таких работах используют функциональную магнитно-резонансную томографию (фМРТ) и транскраниальную магнитную стимуляцию (ТМС). Отличие и в том, что нейробиологи стали намного теснее сотрудничать с гуманитариями. Кажется, даже куда-то делось снисходительное отношение естественников к тем, кто не в состоянии ничего точно измерить. Скажем, в одной из таких групп нейрофизиологи исследуют религиозные видения Средневековья.

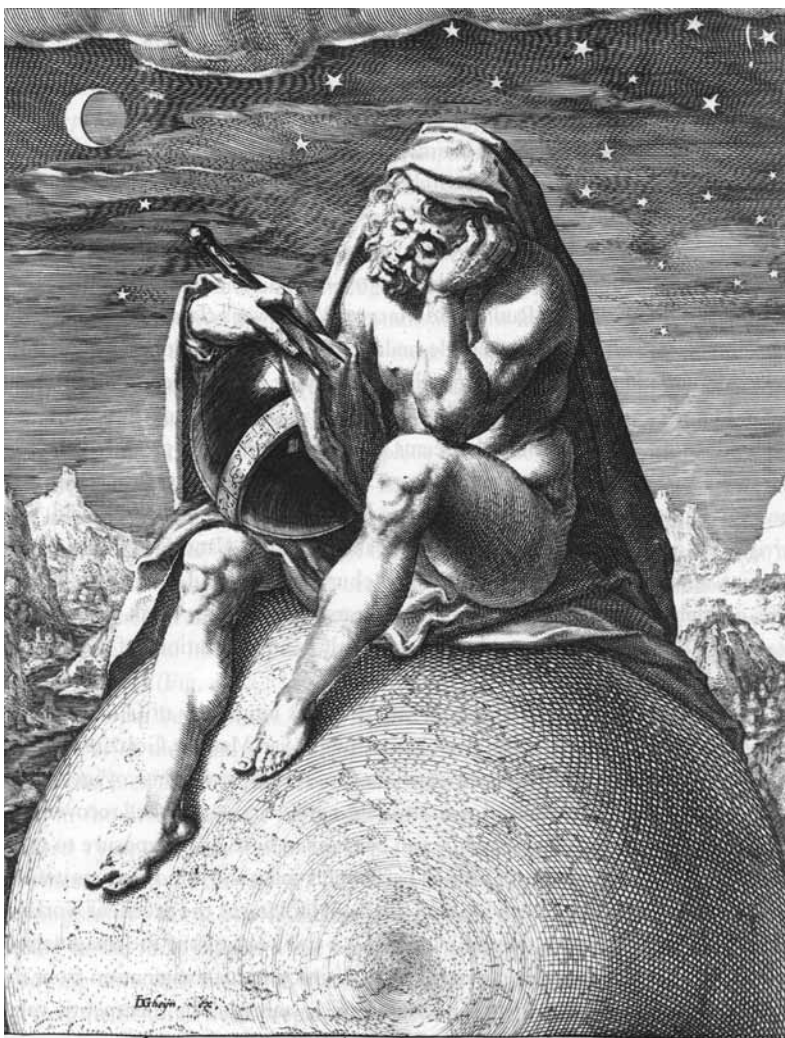
**Кажется, даже
куда-то делось
снисходительное
отношение
естественников к тем,
кто не в состоянии
ничего точно измерить.
Скажем, нейрофизиологи
вместе с историками
и психоаналитиками
исследуют религиозные
видения Средневековья**

Впрочем главный идеолог новой дисциплины острожен в оценках: нейронауки пока знают слишком мало, чтобы объяснить искусство целиком. Однако они всё же могут подсказать, существуют ли объективные критерии красоты и откуда берётся вариативность восприятия. Зеки сравнивает поход в музей с актом любви — участникам одного из его экспериментов показывали работы Боттичелли, Моне и Констебля, и у них активировались участки мозга, отвечающие за влюблённость.

Пармские первооткрыватели зеркальных нейронов работают и независимо от искусствоведов — например, когда ищут общую биологическую основу представлений о красоте. В 2007 году Чинциа ди Дио, Эмилиано Макалузо и Джакомо Риццолатти¹⁰ всячески портили знаменитого «Копьеносца» Поликлета — статую, которую античный мастер создавал как образец красоты. Учёные взяли изображения «Копьеносца» и исказили его совершенные пропорции, уничтожив золотое сечение. Участников эксперимента, не имеющих искусствоведческого образования, попросили оценить результат, и выяснилось, что существуют параметры, которые одинаковым образом активируют зоны мозга самых разных людей. Восприятие какой-либо работы как объективного шедевра и эталона красоты активирует два центра коры больших полушарий: тот, что реагирует на физические параметры, и тот, что связан с эмо-



45



*Atra, animâq, animiq, lues aterrima, bilis
Sape premit vires ingenij, & genij.*

147.

Сверху:
Рон Мьюек
Без названия (Большой человек)
2000
Цветной силикон,
резина, фибростекло,
203,8 × 120,7 × 204,5 см
Из собрания Джозефа
Хиршхорна, Музей и сад
скульптур Хиршхорн, Вашингтон
Фотография: © Cathy Carver

Якоб де Гейн
Сатурн в облике
Меланхолии
Около 1595—1597
Гравюра, 23,3 × 17,2 см

циями. А вот за субъективное восприятие на уровне «мне это нравится» отвечает миндалевидное тело в подкорке, которое связывают с деятельностью бессознательного и памятью чувств. Критики эксперимента указывали, что для всеобъемлющих выводов об объективности красоты была взята слишком однородная выборка. Последние исследования в этой области как раз и стараются определить, как разница в социальном происхождении и уровне образования влияет на отклик мозга на произведения искусства.

Самый известный исследователь, изучающий такие различия, — «Марко Поло современности» Вилейанур Рамачандран. Индийский нейробиолог, психолог и популяризатор науки известен в России книгой «Мозг рассказывает: что делает нас людьми»¹¹ (2012), где он формулирует универсальные законы восприятия искусства. Важно, что свои выводы Рамачандран делает, основываясь не только на западных представлениях о красоте, — он считает, что общие законы преломляются в разных социумах и то, что они одни для всего человечества, отнюдь не умаляет достоинств различных стилей или далёких друг от друга культур.

Интересно, что универсальные принципы Рамачандран выводит, анализируя собственный эмоциональный опыт: детство, проведённое в Индии, постепенную «деколонизацию», то есть отказ от английского взгляда на вещи, и погружение в западную культуру уже на новом этапе. Например, статуэтки богини Парвати и её божественного супруга Шивы, известные ему с детства, учёный никогда не воспринимал как искусство: они для него были вплетены в быт и молитву. Увиденные заново в западных музеях, они оказались отделены от религиозного контекста. Рамачандран вспомнил, что викторианские миссионеры никогда не относились к ним как к шедеврам искусства, только как к варварским поделкам. Они не видели в них ни красоты, ни изящества, тогда как в Индии Парвати считается квинт-эссенцией женской чувственности, уравновешенности и очарования. Пропорции казались викторианцам преувеличенными и даже уродливыми: слишком тонкая талия и пышные бедра не походили на античные каноны. Танцующий же Шива виделся им многоруким чудовищем. Неожиданно для себя учёный осознал общность худо-

Зеки сравнивает поход в музей с актом любви — участникам одного из его экспериментов показывали работы Боттичелли, Моне и Констебла, и у них активировались участки мозга, отвечающие за влюблённость

жественных приёмов в статуэтках Парвати и женских образах Пикассо, поняв, что они опираются на единые законы восприятия: и те и другие изображения до предела утрировали представления о женственности. При этом Рамачандран менее всего похож на восхищённого проповедника нейронаук. Он, как мантру, повторяет, что пока мы знаем об искусстве слишком мало, чтобы понять его суть. Возможно, мы никогда не будем знать достаточно.

(11) *The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human* (2010).



Рафаэль Санти
Афинская школа
(фрагмент; предполагают,
что в образе Гераклита
Эфесского изображён
Минеланджело)
1509—1511
Фреска, 500 × 770 см
Апостольский дворец, Ватикан

Снизу:
Эдвард Мунк
Меланхолия
1891
Холст, масло, 72 × 98 см
Частная коллекция



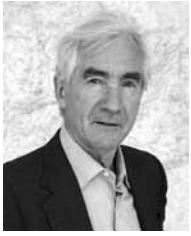


ДЖОН ОНИАНС: «ВАМ НУЖНО ЗАНЯТЬСЯ НЕЙРОНАУКАМИ — ОНИ ПОЛНОСТЬЮ ПРЕОБРАЗЯТ ВАШУ ЖИЗНЬ!»

Выпускник Кембриджского университета, Института Варбурга и Института Курто, а также аспирант Эрнста Гомбриха, Джон Онианс признан арт-сообществом и весьма титулован. Тем не менее он считается провокатором — в том числе и потому, что для своих исследований классической живописи и архитектуры привлекает методы нейрофизиологии. Больше того, Онианс активно пропагандирует их как наиболее перспективные и утверждает, что они могут дать фору традиционным гуманитарным подходам. Коллеги-искусствоведы возмущаются, но при этом увлечённо слушают рассуждения о том, как мёрзли художники в пещерах Шове и как Малевич увлекался аэропланами

49

вопросы: Виктория Мусвик



Джон Онианс

Историк искусства и архитектуры, заслуженный профессор Университета Ист-Англии. Специалист по архитектуре Возрождения, античному искусству и Византии. Его последние работы существенно повлияли на популярность методов нейрофизиологии для анализа произведений искусства, а также на развитие нейроартэстетики.

50

У вас скоро должна выйти новая книга «Европейское искусство: нейроартистория», и о ней уже сейчас пишут как о провокационной и ревизионистской.

Я всегда хотел написать книгу, которая ответила бы на вопрос, как именно мы можем использовать нейронауки для изучения истории искусства. То исследование, которое вот-вот выйдет из печати, продолжит мою предыдущую работу «Нейроартистория: от Аристотеля и Плиния до Баксандалла и Зеки».

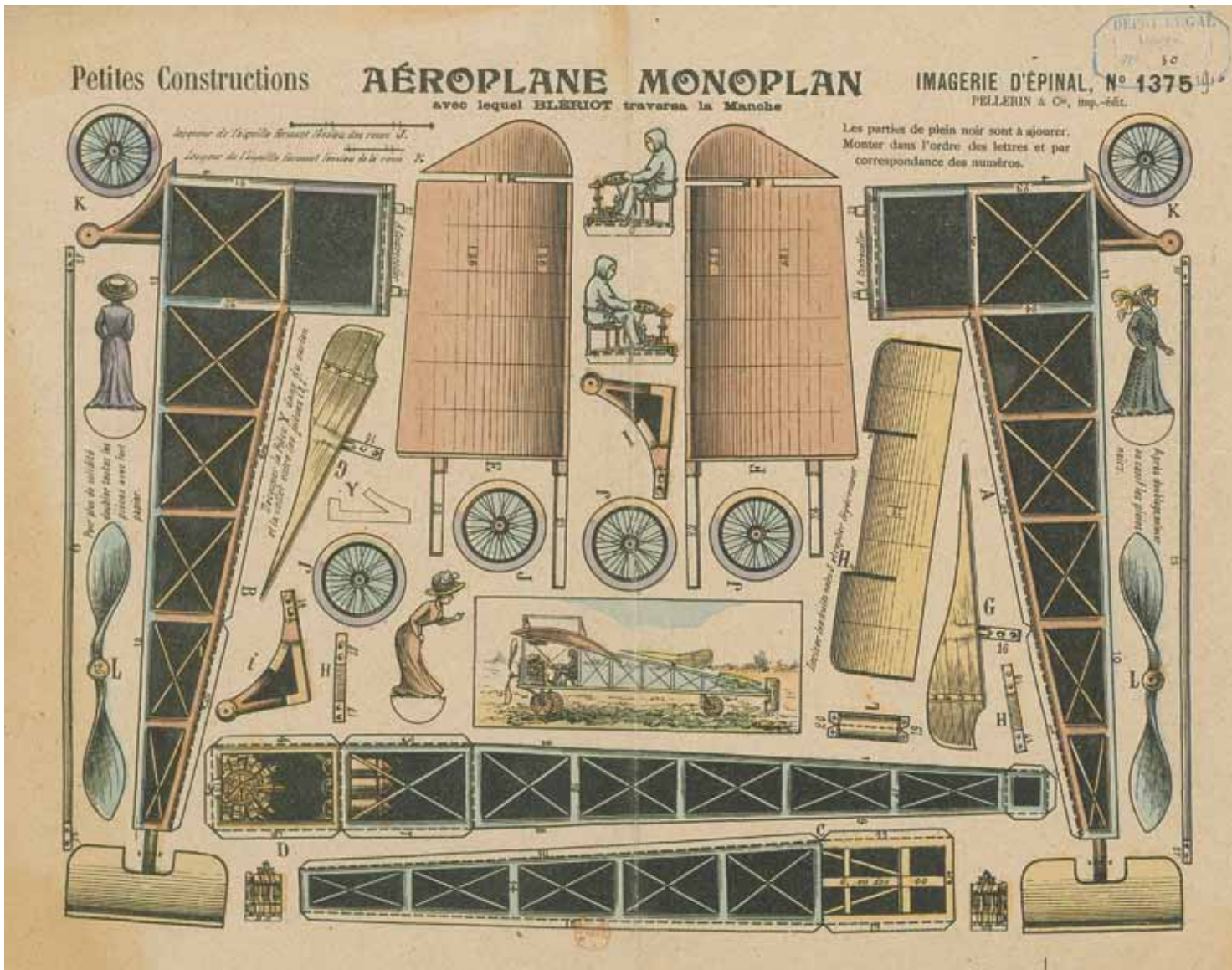
Вы начинаете с анализа наскальных рисунков в загадочной пещере Шове, которые считаются первыми произведениями фигуративного искусства в истории человечества. Отвечаете ли вы на вопрос «Откуда произошло искусство?» или на какой-то другой?

Как раз на этот вопрос я и отвечаю! И мой ответ представляется мне прекрасным подтверждением ценности метода, возникшего в нейронауках. До сих пор никто не мог объяснить, почему первые рисунки человека были куда более реалистичны, и даже фотографичны, чем более поздние. Всё дело в том, что исследователи пытались найти ответ с позиций развития культуры слова: что первобытные люди думали и что говорили,

какие тогда существовали мифы, космологические верования. Однако ничего из этого не объясняет натуралистичности изображений.

И каков же ваш ответ?

Смотрите, в современной науке есть понятие «нейропластичность». Чем дольше вы смотрите на какой-то объект, тем больше у мозга появляется ресурсов, позволяющих его воспринять, — связей между нейронами, нейронных сетей. То есть чем внимательнее вы разглядываете животное, тем больше ваш мозг помогает вам его видеть. Если вы потом зайдёте в пещеру, где ничего нет, мозг позволит вам разглядеть животное в трещинах между камнями или в фактуре горной породы. Стоит вам попробовать дорисовать зверя по таким линиям, получится нечто очень натуралистичное. Нейронауки объясняют и то, почему только ранние изображения реалистичны: со временем люди начинают всё чаще смотреть на созданные ими изображения, и последующие рисунки становятся куда более схематичными, поскольку для работы над ними мозг использует нейросети и связи между нейронами, которые появились в результате рассматривания рисунков, а не реальных животных.



На стр. 48
 Бегство бизонов.
 Наскальное изображение,
 пещера Шове, Франция
 Около 30 000 лет до н.э.
 Фотография (фрагмент):
 © 2016 Claude Valette
 Права на публикацию
 изображения предоставлены
 автором

Моноплан, на котором
 Блерио пересёк Ла-Манш
 1910
 Эпинальские картинки. № 1375.
 Imagerie d'Épinal, Pellerin & Cie.
 Гравюра на дереве, 23 x 30 см
 Из коллекции Национальной
 библиотеки Франции

Однако почему человеку вообще понадобилось создавать изображения? Насколько мне известно, мозг Homo Sapiens стал похожим на наш очень давно, но рисовать люди начали только 40 тысяч лет назад. Был ли это какой-то скачок в эволюции мозга?

Нет, мозг остался тем же. Однако ваш вопрос — очень важный. Давайте вспомним, что тридцать-сорок тысяч лет назад, когда первобытные племена перекочевали из Северной Африки в Европу, она оказалась чрезвычайно негостеприимным местом. А люди при этом — очень уязвимыми. У них не было шерсти, крепких когтей и острых зубов. И они внимательно смотрели на пещерных львов и носорогов, которые прекрасно выживали в этом суровом краю. Люди жили бок о бок с животными очень давно, но никогда до этого не рассматривали их с таким жадным интересом и завистью.

В новых землях они оказались в куда худшем положении, чем звери: в Африке они могли существовать почти на равных, но теперь вокруг лежал снег. Так почему же рисунки появились именно в Шове? На мой взгляд, потому что эта пещера оказалась самым подходящим для них местом: рядом находится естественный арочный мост над рекой Ардеш, по которому животные мигрировали каждую весну и каждую осень. Нигде в обжитом на тот момент мире не было такого совпадения — скальной арки на пути миграции. Это означает, что первые художники могли рассмотреть зверей гораздо ближе и узнать их намного лучше, то есть развить лучшие нейроресурсы на планете. Вот почему эти изображения так хороши.

То есть первыми художниками двигало не желание создавать искусство, а нечто вроде бессознательной работы нейронов?

Абсолютно точно. У них был тот же мозг, что и у предков, но работал он в гораздо более стрессовой ситуации. Именно стресс привёл к тому, что новые нейронные связи спрово-

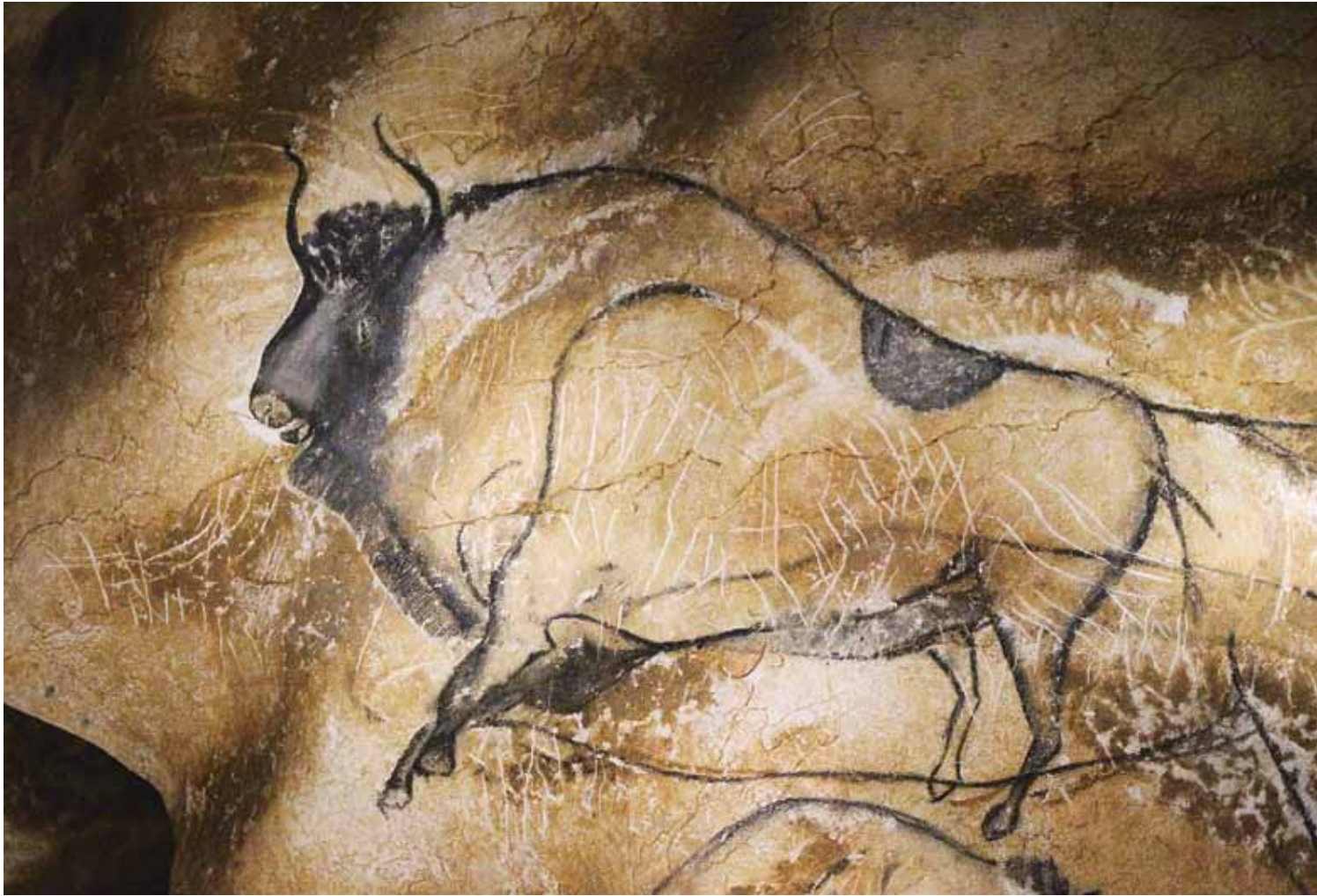
Люди внимательно смотрели на пещерных львов и носорогов, которые прекрасно выживали в этом суровом краю. Люди жили бок о бок с животными очень давно, но никогда до этого не рассматривали их с таким жадным интересом и завистью

цировали создание работ, непохожих на всё, что было создано до этого.

То, о чём вы говорите, напоминает так называемые формулы пафоса Аби Варбурга — устойчивые символические формы, которые появились в изобразительном искусстве, когда люди столкнулись с очень сильными эмоциями, страхом каких-то новых явлений, а потом были зафиксированы и стали передаваться из века в век.

Именно так. Варбурга интересовали другие вопросы, однако насчёт важности стресса он не ошибся. Он сам пребывал в стрессовом состоянии, перенося тяжёлое душевное заболевание. Обратив внимание на собственные физические реакции, он использовал наблюдения за собой в искусствоведческой работе. Я поступаю так же. Дело в том, что я не различаю некоторых цветов, то есть процесс смотрения для меня отличается от того, что переживают другие люди. Именно из-за постоянно возникающих с этим проблем я так заинтересовался физиологией зрения и восприятия.

Так как же мы проделали путь от реализма Шове через средневековый схематизм к реализму Ренессанса? Как происходило это развитие?



Бизон. Наскальное
изображение, пещера
Шове, Франция
Оноло 30 000 лет до н.э.
Фотография (фрагмент):
© 2016 Claude Valette
Права на публикацию
изображения предоставлены
автором

Конечно, между реализмом пещер Шове и реализмом Ренессанса есть разница. Давайте проанализируем, на что смотрели художники в этих двух случаях. У художников Шове была очень бедная предметная среда, примитивные орудия труда. Рядом с их жилищами почти не росли деревья, люди страдали от жуткого холода, а вокруг бродили все эти волосатые животные. И совершенно иным был мир Ренессанса. Флорентийцы XV века возделывали сады с разнообразнейшими цветами и фруктами; они покупали драгоценные ткани и искусно сделанную керамику, которую торговцы везли в том числе из Китая или с Ближнего Востока. В своём исследовании наибольшее внимание я уделяю тому, на что смотрели художники: античные греки, римляне, жители средневековой Европы, Нового времени... Потому что разобравшись, что они видели перед собой, я понимаю, какие факторы способствовали развитию тех или иных ресурсов их нервной системы, которые потом управляли их держащими кисть руками. Наш мозг развивается под воздействием в первую очередь визуальных стимулов. На что бы вы ни смотрели, мозг приспособится и поможет вам это видеть. И если ему нужно создать нейронные сети, чтобы вы лучше видели, он их создаст.

Но как тогда появилось абстрактное искусство?

А это ещё один очень хороший пример. В конце XIX века люди заинтересовались машинами — да так, как никогда не интересовались до этого. Они обратили внимание на те их качества, которые до того оставались вне общего поля зрения: жёсткие края, монохромные поверхности. Малевич, например, увлекался аэропланами. Он пишет в автобиографии, что любил наблюдать за птицами. И когда в начале 1910-х годов появились летательные аппараты, его мозг уже сформировал необходимые нейроресурсы для наблюдения за летающими объектами.

Первые художники могли рассмотреть зверей гораздо ближе и узнать их намного лучше, то есть развить лучшие нейроресурсы на планете. Вот почему эти изображения так хороши

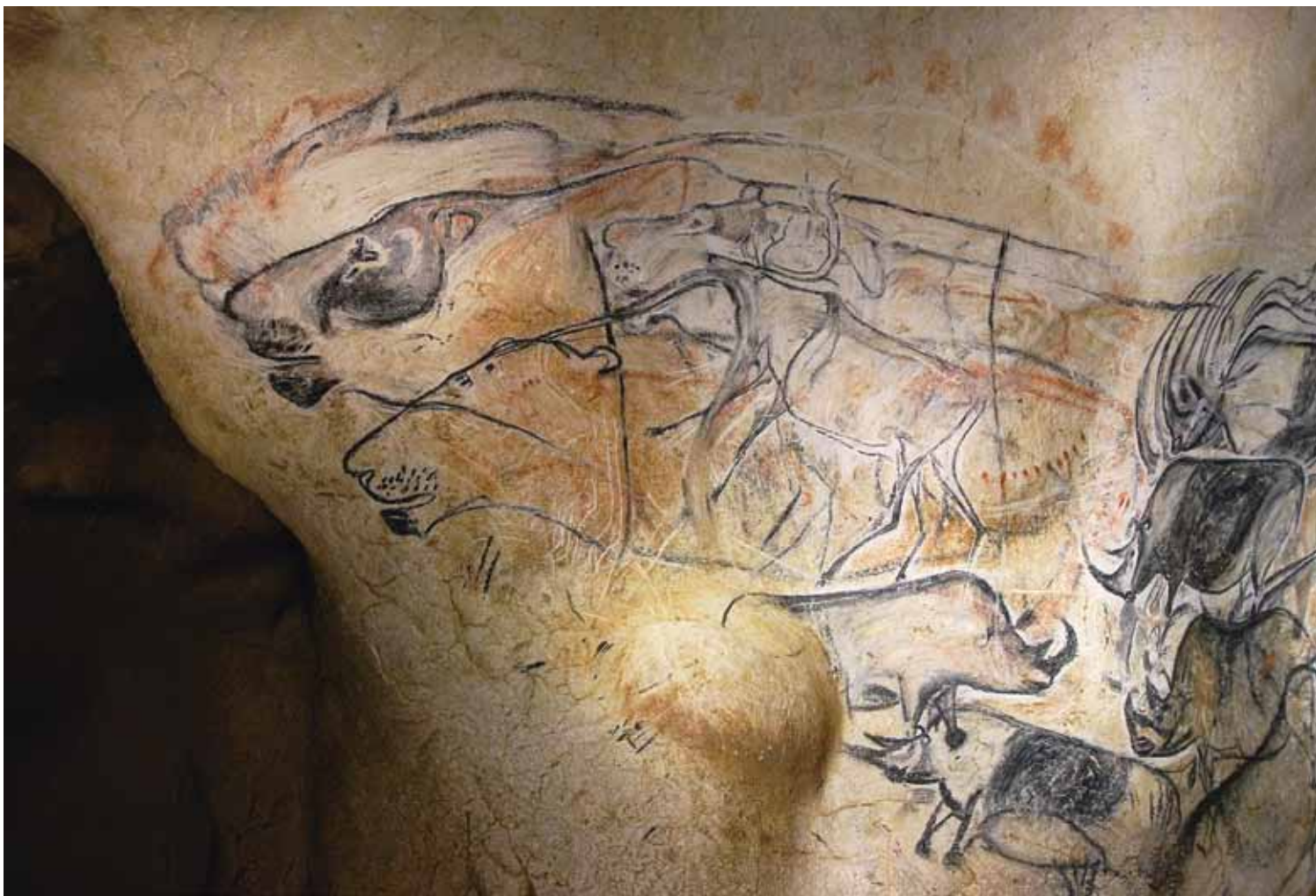
Эти ресурсы можно было приспособить к новому увлечению — аэропланам и монопланам, которые на тот момент напоминали нагромождения прямоугольных форм. Эти прямоугольные структуры и перекочевали на его полотно.

Так и рисовал бы аэропланы! Почему абстракция?

Это работает иначе: если вы долго смотрите на машины, то нейронные сети, которые вы разовьёте, не будут связаны с фактурами или цветом. Вот если вы венецианский купец и торгуете тканями, тона и фактуры вы будете ощущать очень тонко. Но машины — совсем другое дело: ваше внимание будет направлено не на оттенки цветов, украшения или мягкие изгибы. Нет, всё будет подчинено оценке эффективности работы, и поэтому мозг приучится видеть простые прямоугольники. Важнейшие визуальные свойства машин сильно отличаются от зрительных характеристик животных или тех же тканей.

А как же идеи? Ведь искусство Малевича было основано на теоретических построениях. Художники в то время часто писали тексты, объясняющие их заинтересованность в нереалистичном, неоптическом. То есть создание таких работ было, скорее, сознательным разрывом с предыдущей традицией.

Это они думали, что их работа основана на теоретических построениях. Малевич писал, что его работы «беспредметны», *gegenstandslos*, но не осо-



Львы. Насальное
изображение, пещера
Шове, Франция
Около 30 000 лет до н.э.
Фотография (фрагмент):
© 2016 Claude Valette
Права на публикацию
изображения предоставлены
автором



PARIS-ROME



Beaumont le gagnant sur monoplan Blériot
moteur Gnome magneto Bosch

Маргарита Монто
Моноплан Бомонта
побеждает в воздушной
гонке Париж-Рим
1911

Гравюра. Из коллекции
Библиотеки Конгресса,
Вашингтон

знавал, что при любых волнующих его идеях он сможет нарисовать только то, что дадут ему сделать его нейроресурсы. Я могу верить в идеи революции или поддерживать монархию, быть пылким сторонником разных экономических теорий, но как только я начну рисовать, нейроресурсы, которые движут моей рукой, будут только теми, что развились под влиянием объектов, на которые я смотрел. Кстати, сам Малевич очень много писал о влиянии окружения на человека. Он это хорошо понимал! И в своей книге я уделяю его теориям много внимания. Художник интересовался воспитанием: он пишет, как важно, вырос ты на селе или в пригороде, в деревенском доме или в центре города. Искусство отражает твою принадлежность к среде, и ты ничего не сможешь с этим поделать. Деревенский парень не может создать картину, которая бы отразила суть индустриального производства, на это способны только те, кто работают с аэропланами и автомобилями.

Это означает, что самыми влиятельными людьми в искусстве тогда были промышленные дизайнеры.

Только если художники смотрели на плоды их трудов. Ле Корбюзье писал, что хочет делать искусство, которое вдохновлено машинами, потому что сам на них постоянно смотрит. «Однако, — замечал он, — самое странное, что богатые капиталисты, которые катаются на лучших автомобилях и совершают путешествия на роскошных океанских лайнерах, никогда на них не смотрят. А смотрят они на замки и дворцы, которые видны из окон их шикарных автомобилей». И они хотят строить дворцы и замки вместо той архитектуры, которую хотел бы строить по их заказам Ле Корбюзье.

Значит ли это, что гении отличаются от остальных тем, что их мозг нейропластичнее?

Именно. После изучения истории европейского искусства от наскальных рисунков до современности я сделал

Когда в начале 1910-х годов появились летательные аппараты, мозг Малевича уже сформировал необходимые нейроресурсы для наблюдения за летающими объектами

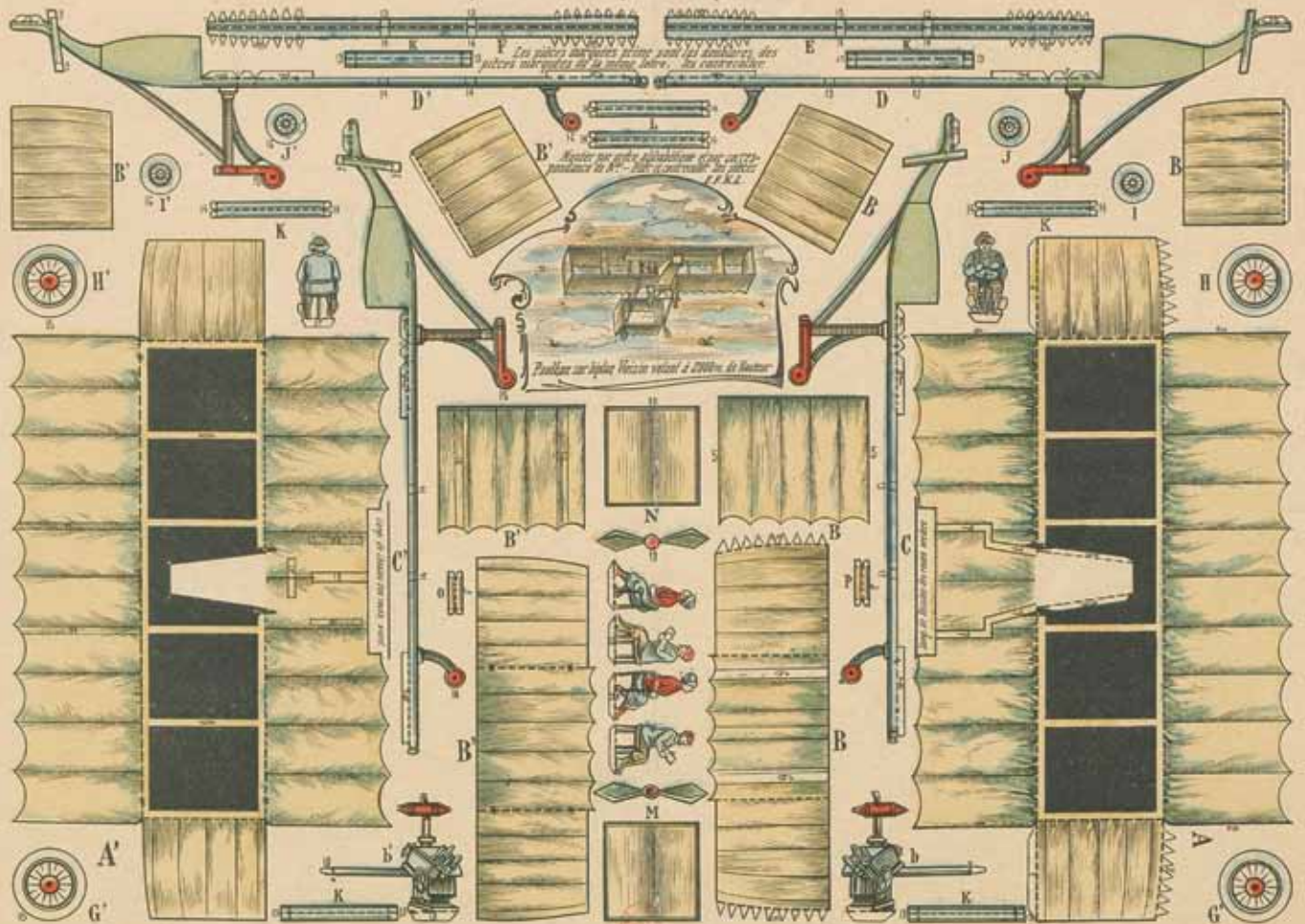
вывод, что творцы великого искусства особенно внимательно смотрят на вещи. Чем пристальнее вы вглядываетесь, тем больше у вас развивается мощных визуальных нейронных сетей. Вашу руку будут вести сильные сети, и вы будете создавать очень сильные формы. Стало быть, интенсивность взгляда — главное отличие великих мастеров, говорим ли мы об обитателях пещер Шове, греческих скульпторах или постимпрессионистах. Они просто умели смотреть внимательнее — и ещё их жизненные обстоятельства часто отличались от обычных. Например, Леонардо да Винчи был незаконнорождённым, и его отношения с миром были иными, чем у большинства художников. Те знали, что станут подмастерьями у известных живописцев, будут учиться, стараться, станут профессионалами и откроют собственные мастерские. Они существовали в готовой системе. Отец Леонардо был богатым юристом, и сын, рождённый в браке, пошёл бы по его стопам, изучая законы. Подобная предсказуемость ограничила бы развитие его нейронных ресурсов. А тут юноше нужно было зарабатывать деньги любым способом, и он придумывал для себя много самых разных дел: сконструировать пушку, собрать музыкальный инструмент, а потом открыть новую технику в живописи. Немного побыть поэтом, немного устройтеlem публичных празд-

Petites Constructions

AÉROPLANE-BIPLAN des Frères VOISIN

IMAGERIE D'ÉPINAL, N° 1380

Ajouter toutes les parties de plein noir



Биплан братьев Вуазен
1910

Эпинальские картинки. № 1380.
Imagerie d'Épinal, Pellerin & Cie.
Гравюра на дереве, 23 x 30 см
Из коллекции Национальной
библиотеки Франции

неств — а его мозг разрабатывал под разные задачи всё новые и новые сети. Постепенно те нейронные сети, которые отвечали за игру на музыкальных инструментах, и те, что обеспечивали его занятия живописью, развили между собой набор связей. А сам Леонардо постепенно открыл для себя, что за картину больше заплатят, если она получится немного музыкальной, а за музыку, если та обнаружит качества живописи.

А как быть со зрителем? Например, Михаил Алленов называет советское время эпохой «невнимательного зрителя», и говорит, что на этом и стоят тоталитарные режимы. Это ровно противоположно тому, что вы говорите о гениях с острым взглядом.

Для того чтобы сделать что-то захватывающее, вам нужно быть страстно заинтересованным в своём предмете. А отношение зрителей в тоталитарных обществах принципиально иное: они смотрят то, что им говорят. Они не совершают свой выбор свободно.

Да, но при этом они захвачены зрелищем, пышными парадами, многотысячными демонстрациями. Советские люди были эмоционально вовлечены во все эти действия.

Я не говорю, что пропаганда не работает. Если зрителям долго демонстрировать один и тот же тип образов, в конце концов они начнут смотреть именно на него. Это обеспечивает согласие людей с сообщением, которое власть несёт в массы, но не делает их более способными на творческий акт.

А как вы работаете? Вы получили образование в области истории искусства, а теперь погружаетесь в нейронауки?

Последние двадцать пять лет я провёл, читая статьи по нейрофизиологии как в научных журналах, так и в учебниках. Полученные знания о нейропластичности, о том как устроены зеркальные нейроны, я использую в своей работе. Кому я не доверяю, так это психологам: по-моему, они пытаются всё запутать,

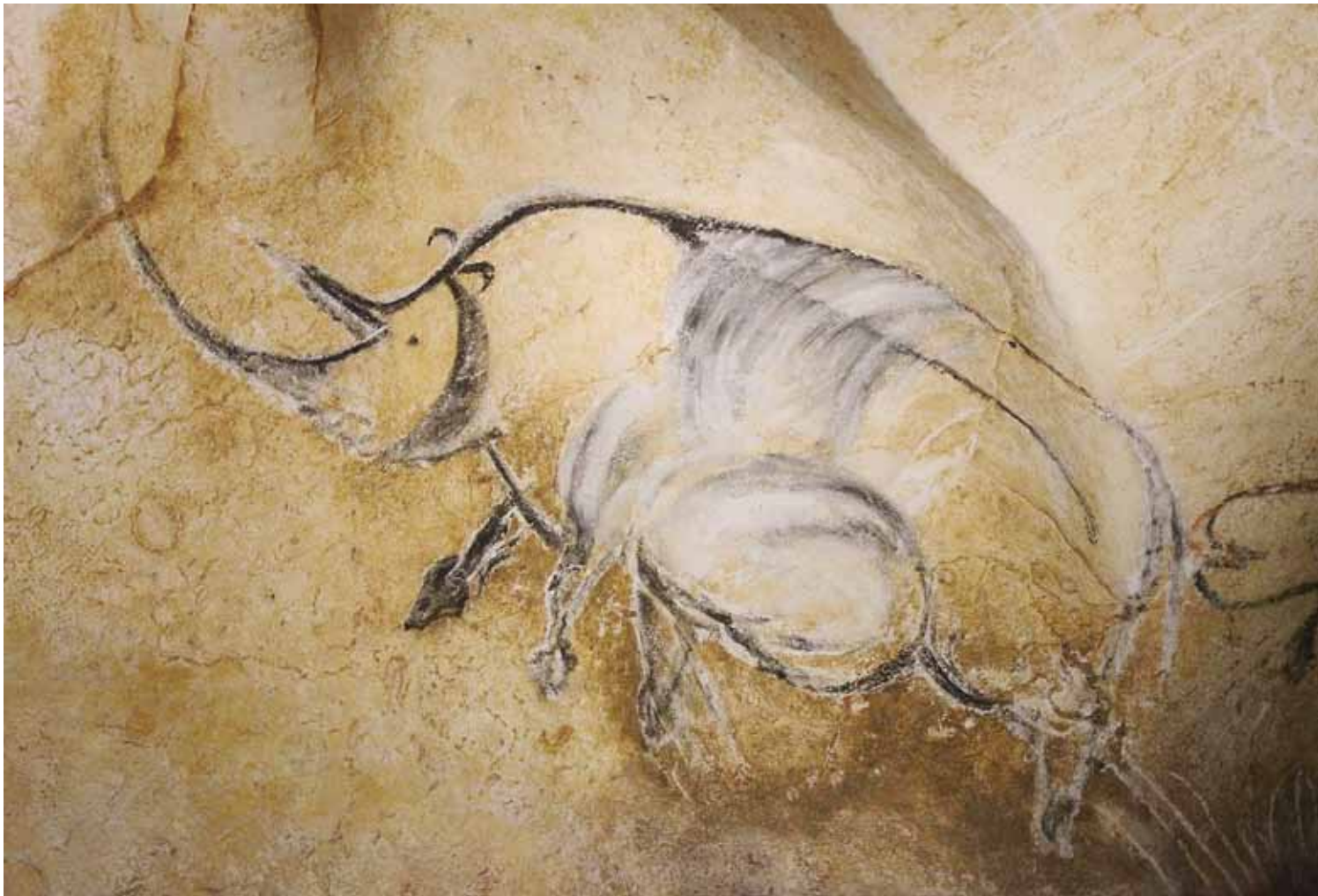
Однако, — сетовал Ле Корбюзье, — самое странное, что богатые капиталисты, которые катаются на лучших автомобилях и совершают путешествия на роскошных океанских лайнерах, никогда на них не смотрят

даже не представляя ответов на свои вопросы. Фрейд, кстати, считал, что психология — это промежуточный этап на то время, пока учёные не выяснят, что происходит внутри мозга. Когда же неврологическая основа психических процессов станет понятна, они смогут перейти от смутного импрессионизма психологии к чему-то более научному. По-моему, это время как раз настало.

Я как раз изучаю восприятие образов на стыке словесной культуры, искусствоведения и психологии. В частности, вопрос о субъективности самого исследователя.

Вам нужно заняться нейронауками — они полностью преобразят вашу жизнь! Когда я погрузился в научные труды, то стал гораздо осознаннее переживать собственные реакции на произведения искусства, которые обычно не фиксируются исследователями. И вообще, с тех пор, как я работаю в этой области, я ощущаю мириады нейронных связей в своём собственном мозге. Я чувствую себя гораздо более живым!

И всё-таки, как конкретно вы работаете? Ставите ли эксперименты, используете ли МРТ? Например, директор Института Варбурга Дэвид Фридберг проводит свои исследования зеркальных нейронов вместе с нейрофизиологом Витторио Галлезе. И кстати, связана ли его работа с вашей?



Носорог. Наскальное
изображение, пещера
Шове, Франция
Оноло 30 000 лет до н.э.
Фотография (фрагмент):
© 2016 Claude Valette
Права на публикацию
изображения предоставлены
автором

Не вполне: он задаёт другие вопросы. Дэвид исследует то, что объединяет людей во всём мире, — как их волнуют изображения. И он написал важнейшую работу в этой области. А меня больше интересуют различия в реакции на искусство и в производстве искусства. Его интересует общее, а меня — разница. Дэвид проводит эксперименты вместе с Витторио, я же использую уже полученные другими знания. Все их эксперименты планируются месяцами и идут неделями, а анализ полученных результатов требует ещё многих месяцев. За это время они успевают рассмотреть только один параметр, и поле, где такие эксперименты можно провести, весьма и весьма ограничено. Невозможно написать книгу про сорок тысяч лет искусства в таком режиме.

Зато вы ограничены тем, что делают другие. Пытаетесь ли вы на них как-то влиять? И кто повлиял на вас?

Даже сейчас в нейронауках уже сделано больше, чем я когда-либо смогу использовать в своей работе. Конечно, есть вопросы, на которые мне бы хотелось получить ответы, и, если честно, я надеюсь, что моя книга повлияет на планирование следующих экспериментов. Десять лет назад очень подробно обсуждал мои идеи с Семиром Зеки. В последнее время много работаю с известным американским неврологом Сэмом Гослингом, который исследует нейромеханизмы воображения. Также у нас есть совместные проекты с английским нейробиологом Адамом Зиманом, он тоже специалист по воображению, проводит эксперименты, чтобы узнать, почему одни люди с лёгкостью представляют вещи, которых у них нет перед глазами, а другие нет? И какие области мозга неактивны у тех, кто не способен вообразить то, чего не может быть?

Как вы думаете, нейрофизиологи прочитают вашу книгу? И кому она будет больше интересна — гуманитариям или представителям естественных наук?

Когда говоришь гуманитариям, что любая личность ограничена воздействием среды на мозг, они это воспринимают чрезвычайно болезненно. Им бы хотелось, чтобы мы были, как боги! И конечно, они ошибаются

Думаю, ответ очевиден — моя книга интереснее гуманитариям. Однако, возможно, понравится она больше учёным-естественникам. Для первых — это работа, для вторых — роскошь: найти свободное время и прочесть книгу об искусстве. Чтобы строить свою карьеру, им куда полезнее изучать исследования, где решаются актуальные медицинские проблемы, чем книги о творчестве. Вам не заплатят за понимание того, как устроен мозг художника, но вы гарантированно получите финансирование на разработку лекарств от аутизма или синдрома Альцгеймера.

Много ли возражений ваши идеи вызывают у гуманитариев?

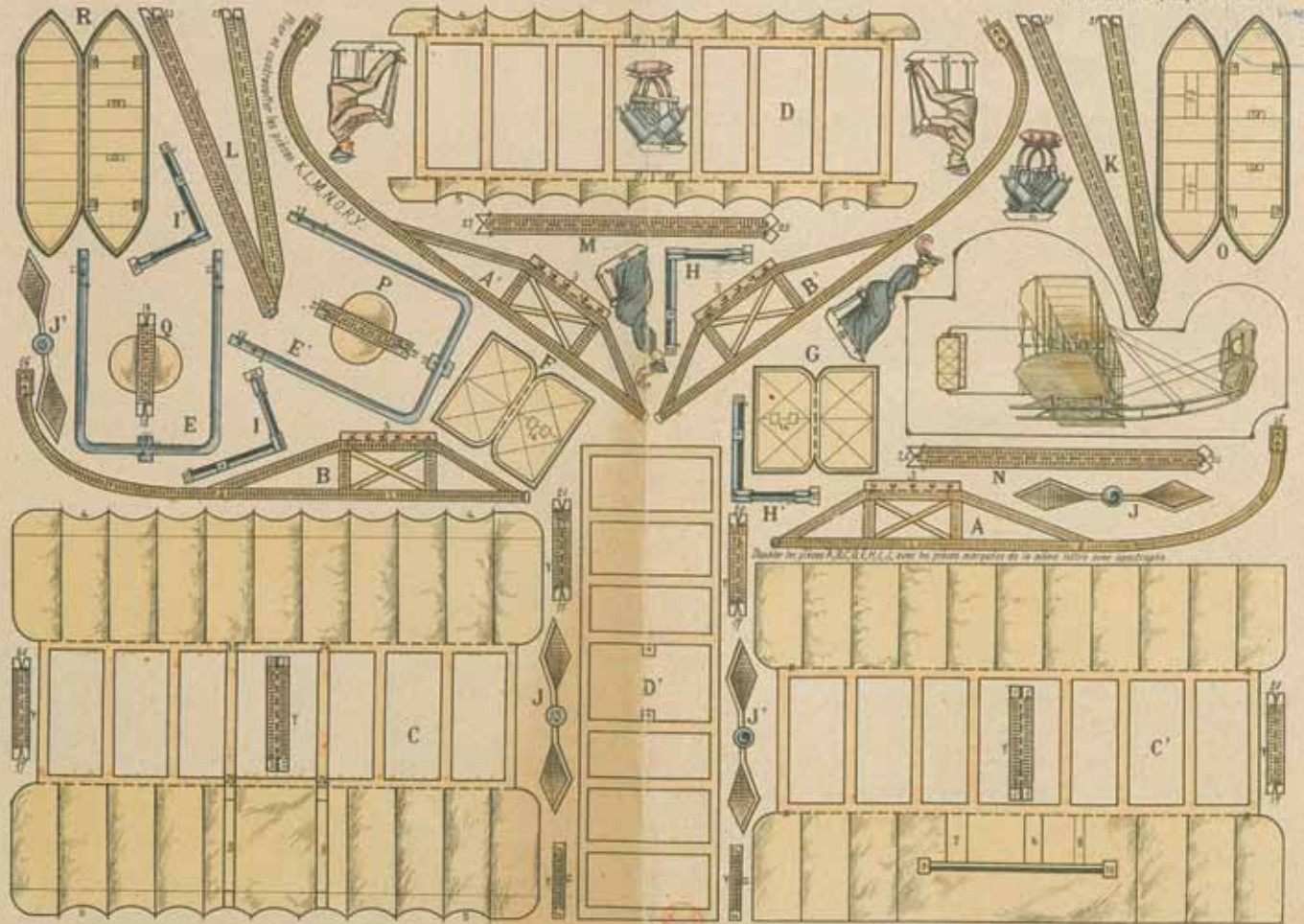
О, да, бесконечные возражения! Когда говоришь гуманитариям, что любая личность ограничена воздействием среды на мозг, они это воспринимают чрезвычайно болезненно. Людям не нравится идея, что наш мозг не свободен. Им бы хотелось, чтобы мы были как боги! И конечно, они ошибаются. Даже если ты Шекспир, написать ты можешь только некоторые вещи и только определённым образом!

Petites Constructions

AÉROPLANE BIPLAN DU TYPE WRIGHT

IMAGERIE D'ÉPINAL, N° 1378

PELLERIN & Co, imp.-Édit.



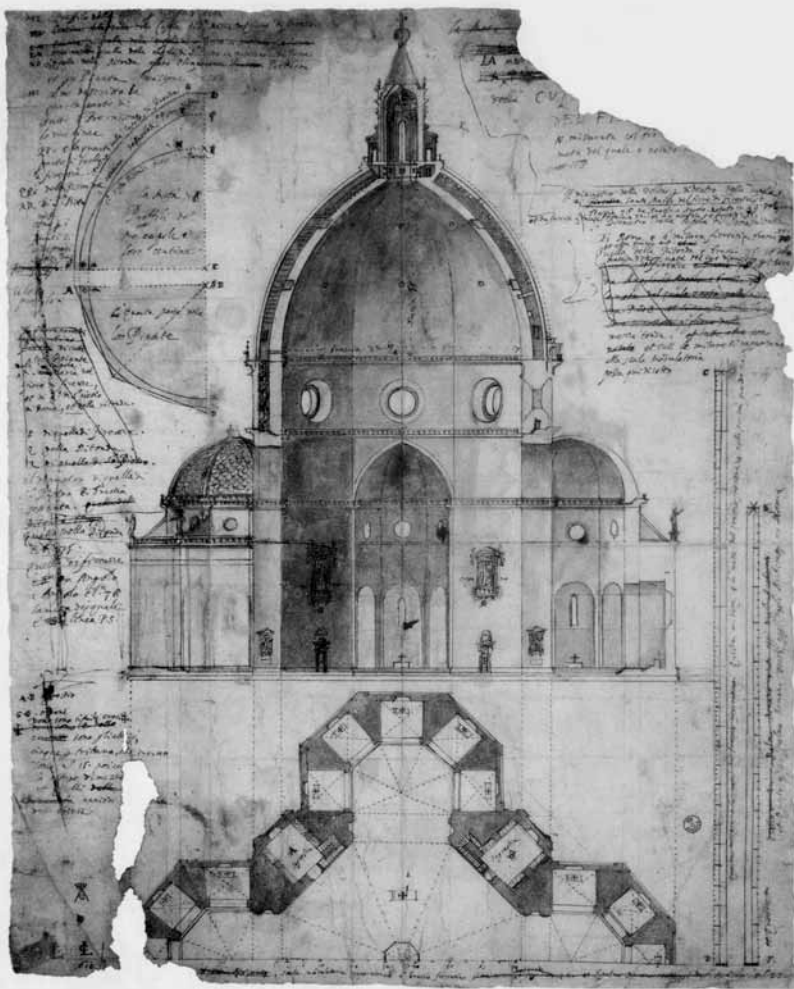
Биплан братьев Райт
1910
Эпинальские картинки. № 1378.
Imagerie d'Épinal, Pellerin & Cie.
Гравюра на дереве, 23 x 30 см
Из коллекции Национальной
библиотеки Франции

Джон Онианс

ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ЛИНИЯ VS. ВЕНЕЦИАНСКИЙ ЦВЕТ

64

Мы публикуем отрывок из книги Джона Онианса «Европейское искусство: нейроартистория», которая вот-вот выйдет в свет. В этом фрагменте автор противопоставляет ренессансные Венецию и Флоренцию. Анализируя работу нервной системы жителей итальянских городов-государств, он делает попытку объяснить, почему, развиваясь параллельно, они создали настолько разное искусство



Сверху:
Лодовико Карди
Чиголи
Собор Санта-Мария-дель-Фьоре, Флоренция
Конец XVI века
Бумага, тушь, карандаш,
486 × 379 см
Из коллекции Кабинета рисунков
и эстампов галерей Уффици,
Флоренция

Джованни Беллини
Дож Леонардо Лоредано
1501—1502
Доска из тополя, масло,
61,6 × 45,1 см. Из коллекции
Национальной галереи Лондона



ФЛОРЕНЦИЯ И РИСУНОК

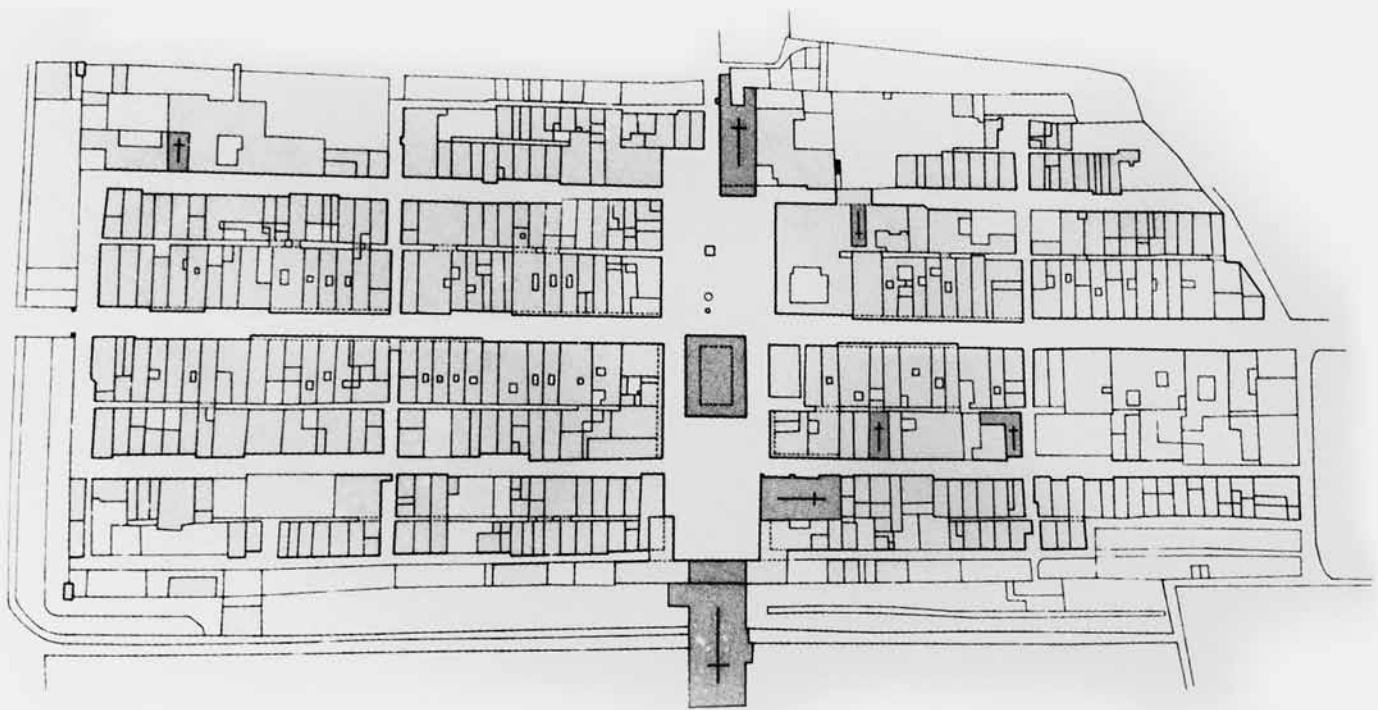
Показать, как наши знания о нейронных сетях помогают нам лучше понимать искусство, легко на примере ренессансной Флоренции. Мы увидим, как работает этот метод, рассмотрев причины, по которым прямая линейная перспектива, внезапно появившись в работах местных художников в первом десятилетии XV века, быстро стала узнаваемой особенностью создаваемых в этом городе картин и скульптур. Почему так получилось? Или, если говорить точнее, почему художественный приём, впервые использованный в Древней Греции, возродился именно во Флоренции начала XV века, а не где-то в другом месте и в другое время? В поисках ответа на этот вопрос стоит сначала вспомнить, чем объясняется возникновение перспективы в античности. Моё объяснение основано на способности нейронов мозга приспосабливаться к новым условиям. Поскольку греки строили всё больше прямоугольных в плане зданий со стенами из уложенных ровными рядами камней, они всё больше привыкали к уходящим вдаль параллелям, и в результате их эстетические предпочтения оказались отданы формам, где удаляющиеся прямые сходились в одной точке. Тем же способом можно объяснить закат прямой перспективы во времена Римской империи. Римляне строили в основном бетонные стены, которые допускали нерегулярную каменную облицовку (*opus incertum*), диагональную облицовку квадратными каменными блоками (*opus reticulatum*), кирпич и фигурные мраморные плиты. Одновременно в плане римских сооружений начали всё чаще применяться изогнутые линии. Восприимчивость нейронов мозга к сходящимся в одной точке параллелям стало нечем подпитывать. Художники какое-то время продолжали использовать в своих работах прямую перспективу, поскольку нейронные сети и их самих, и их зрителей были подготовлены к её восприятию более ранними произведениями греческих мастеров, но постепенно перспектива становится всё менее выраженной, особенно когда с падением Рима прерывается художественная традиция.

Хороший способ проверить справедливость такой трактовки — посмотреть, где и когда с точки зрения тех же

В XIII веке немецкий император Фридрих II усиленно насаждал каменную кладку, которую древние римляне применяли в своих фортификационных сооружениях. В пику ему флорентийцы, не желавшие признать иноземного владычества, использовали аналогичную кладку в Палаццо Синьории

самых закономерностей должна была бы возродиться прямая перспектива. Ответ следует искать в той части западного мира, где стабилизировалась экономическая ситуация и где вновь начали возводиться прямоугольные в плане здания с регулярной каменной кладкой. Мы сразу можем исключить из обсуждения большинство территорий. Рим стоял в руинах. Сиена активно застраивалась, но каменная кладка там не была регулярной, а большинство улиц и главная площадь имели изогнутую форму. Венецианцы возвели множество новых зданий, но облицованы они обычно были мрамором с богатым рисунком прожилков или же кирпичом, а главная городская артерия — Гранд-канал — почти не имела прямых участков. В городах Итальянского Севера, таких как Милан или Болонья, а также во фландрских Генте или Брюгге, также можно обнаружить множество новых прямоугольных в плане зданий, но построены они были из кирпича. В результате идея сходящихся прямых нашла определённое отражение в местной живописи, но полностью реализована не была.

И только в одном городе, Флоренции, сложились те же, что и в Древней Греции, условия, и там возникло такое же предпочтение к изображению сходящихся



Сверху:
План города Сан-
Джованни-Вальдарно
(основан в 1299), Тоскана

Чезаре Вечеллио
Процессия на площади
Сан-Марко
1586—1601
Холст, масло. Из коллекции
Музея Коррер, Венеция

(1) Майкл Баксендолл — социальный историк и искусствовед, исследовавший, как визуальный опыт жителей предыдущих столетий определял их восприятие искусства, принципиально отличающееся от нашего. См., например: *Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. Oxford, 1972.*

вдали параллельных прямых, причём совершенно самостоятельно, а не в русле общемировых тенденций. Причиной тому были в большой степени политические обстоятельства. В XIII веке немецкий император Фридрих II начал поощрять широкое использование регулярной каменной кладки, которую древние римляне применяли в своих фортификационных сооружениях, — это подчёркивало его роль преемника римского могущества. В пику ему флорентийцы, не желавшие признать иноземного владычества, в 1297 году использовали аналогичную кладку в Палаццо Синьории (позже Палаццо Веккьо). Она выражала идею независимости Флорентийской республики — настоящей преемницы демократической, а не имперской римской традиции. Связанные с регулярной кладкой как символом республиканского правления положительные ассоциации привели к тому, что в период строительного бума XIV века именно её стали всё чаще выбирать для новых построек. Сначала в этой технике были возведены дома вдоль улиц, идущих от площади Синьории, а затем она распространилась и дальше, особенно на престижные районы города. Строители и не предполагали, к каким серьёзным последствиям приведёт их решение. На протяжении всего XIV века у горожан постепенно перестраивались нейронные сети: в отличие от жителей не только других городов Италии, но и всего мира, они стали всё чаще отдавать предпочтение решениям, где параллельные линии сходились в одну точку. Для Брунеллески, который родился во Флоренции в 1378 году, этот выбор уже был наиболее естественным.

Разумеется, предпочитать определённые визуальные формы — это одно. И совсем другое — сделать их основой принципиально новой выразительной системы, чего добился Брунеллески. Это удалось ему благодаря другим нейронным структурам, развившимся в его мозге в результате целенаправленно применявшихся им интеллектуальных практик, которые в своё время исследовал Майкл Баксендолл¹. В их число входило и хорошее общее образование, которое Брунеллески смог получить, будучи сыном нотариуса, в особенности его неплохие познания в математике, и его личный интерес к архитектуре, который дополнил его навыки ювелира и скульптора и подогревался честолюбивым

В сцене «Пётр, исцеляющий больных своей тенью», где Мазаччо буквально воспекает ряды каменной кладки и параллельные прямые улиц, влияние города на художника становится очевидным

желанием построить купол городского собора. Взаимодействие между нейронными сетями, которые Брунеллески пассивно наращивал под воздействием повседневного визуального опыта и активно выстраивал, получая образование, позволило ему разработать правила, в скором времени сформулированные в сочинениях двух других флорентийцев — сперва в работе Альберти «О живописи» (1436), а затем в «Трактате об архитектуре» (1460) Филарета.

Широкая доступность этих текстов стала решающим фактором для распространения линейной перспективы, однако на начальном этапе самым важным оказалось то, что все сограждане Брунеллески его поколения обладали сходным повседневным визуальным опытом, а значит и аналогичными предпочтениями. Это относилось и к флорентийским художникам, которые первыми переняли систему Брунеллески, — Донателло, Гиберти и Луке делла Роббиа, — и к банкиру Козимо Медичи, который щедро оплачивал перспективные студии. Человеком со стороны был разве что Мазаччо (1401—1428) — художник, который, тем не менее, по общему мнению, сыграл важнейшую роль в утверждении системы прямой перспективы. Он вырос не во Флоренции, и поэтому её устройство никак не могло на него повлиять, однако его собственное место рождения, Сан-Джованни-Вальдарно в пятидесяти километрах вверх по течению Арно, в определённом смысле оказалось столь же удачным. Основанный в 1296 году, примерно в те же годы, когда строилось Палаццо Синьории, этот городок транслировал те же ценности. Из целой сети городов-крепостей с регулярной планировкой, призванных оборонять Флорен-



Сверху:
Каменная кладка
на фасаде Палаццо
Венньо, Флоренция
1299—1314
Ч/б фотография

Жёлтая ваза
с рельефными масками
и гербами
Середина XVI века
Стекло. Из коллекции Музея
стекла Венеции



цию от грозящих ей врагов, он был самым крупным. В итоге Сан-Джованни-Вальдарно обладал длинными прямыми улицами и прямоугольными площадями в количестве больше, чем в любом другом городе, включая и Флоренцию. Хотя там было мало зданий с дорогостоящей регулярной кладкой, уходящих вдаль параллельных прямых хватало и без этого. Это означает, что, когда Мазаччо приехал во Флоренцию, его нейроны мгновенно отреагировали на многочисленные, пусть и не такие длинные, сходящиеся параллельные прямые на фасадах зданий. Укрепившись в своих визуальных предпочтениях, он использовал перспективные приёмы Брунеллески во фресковом цикле сцен из жизни святого Петра в капелле Бранкаччи в церкви Санта-Мария-дель-Кармине и в изображении Троицы в церкви Санта-Мария-Новелла. В сцене «Пётр, исцеляющий больных своей тенью», где он буквально воспеваёт ряды каменной кладки и параллельные прямые улиц, влияние города на художника становится очевидным.

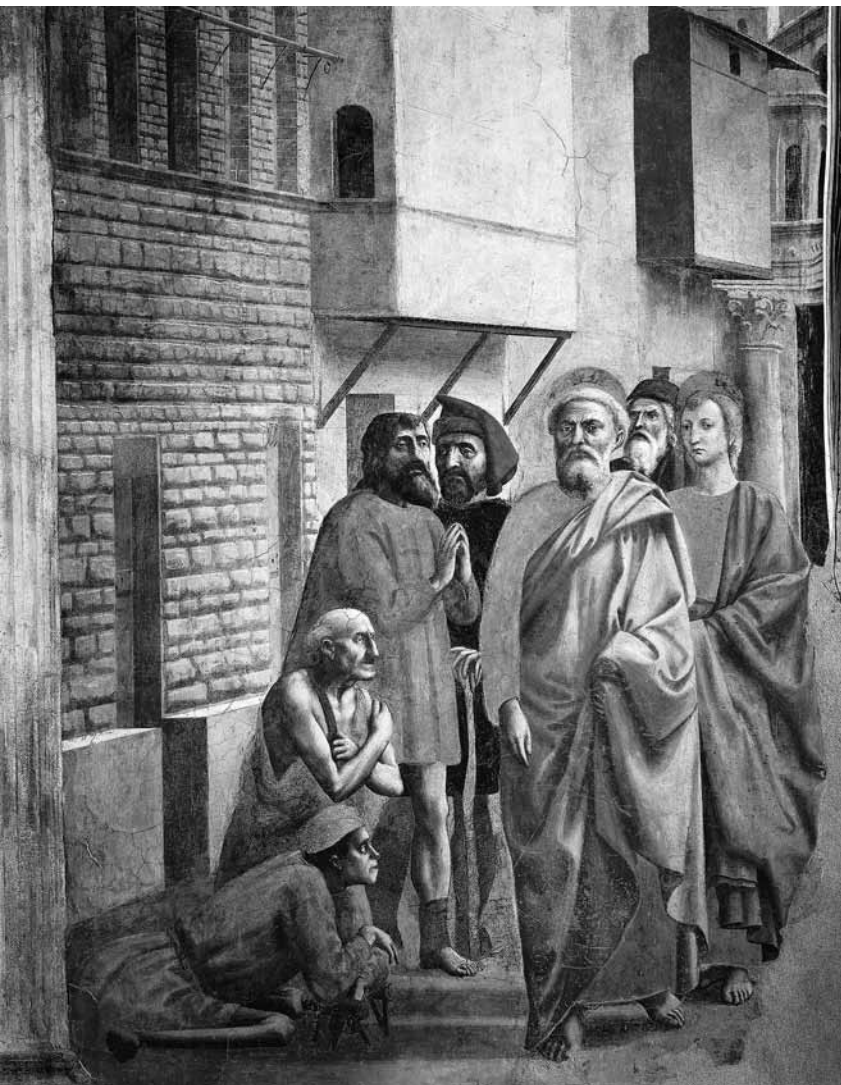
Линейная перспектива — лишь один из аспектов флорентийской склонности к прямым линиям, корни которой лежат и в других особенностях местной застройки. И географически, и геологически сложилось так, что Флоренция обладала прекрасным доступом к куда большему разнообразию строительного камня, чем другие итальянские города, и потому её жители куда шире прибегали к нему в архитектуре. В окрестных холмах располагались карьеры, где шла разработка месторождений относительно недорогих пород, крупнозернистого коричневого известняка (*macigno*) и более гладкого серого песчаника (*pietra serena*), из которых построена большая часть города. Мрамор высокого качества легко транспортировался вверх по Арно: зелёный — из соседнего Прато, белый — из прибрежной Каррары. Усиленная разработка этих месторождений означала, что линии, созданные цветным камнем, были в городе повсюду: они очерчивали здания и обрамляли скульптуру, они составляли основной мотив мраморной отделки самых важных построек, включая баптистерий, базилику Сан-Миниато-аль-Монте и, конечно, кафедральный собор. Мощные скульптуры Арнольфо ди Камбио, чёткие, выразительные силуэты, созданные Джотто, изящный мраморный орнамент и рельефы соборной кампанилы — все они

**Усиленная разработка
этих месторождений
означала, что линии,
созданные цветным
камнем, были в городе
повсюду: они составляли
основной мотив
мраморной отделки
самых важных построек,
включая баптистерий,
базилику Сан-Миниато-
аль-Монте и, конечно,
кафедральный собор**

прививали художникам и меценатам Флоренции XIV века вкус к идее всё более чётко выраженной линейности. Явление приобрело всеобщий характер, поскольку количество работ, отражающих эти тенденции, всё время росло. Сложившиеся таким образом у жителей города связи между нейронами стали залогом возникновения скульптур Верроккьо, картин Боттичелли и построек династии Сангалло в XV веке, а веком позже — произведений Микеланджело, Бронзино и самого Вазари.

ВЕНЕЦИЯ И КРАСКИ

Определить факторы, сформировавшие визуальные предпочтения венецианцев, гораздо проще, чем для жителей других итальянских городов. Отчасти это так потому, что здесь господствовала единственная стихия воды, отчасти потому, что по чистой случайности визуальные характеристики водных просторов совпали с особенностями тех товаров, к которым венецианцы имели привилегированный доступ благодаря географическому положению своего города. Вода не просто была тут повсюду, заполняя почти всё пространство между зданиями. Она служила естественной защитой от врагов и открывала путь для морских путешествий и торговли, в особенности с Востоком.



Сверху:
Мазаччо
Святой Пётр исцеляет
больного своей тенью
1426—1427
Фреска, 230 × 162 см
Напелла Бранначчи, церковь
Санта-Мария-дель-Нармине,
Флоренция

Тициан
Джероламо Барбариго
Около 1510
Холст, масло, 81,2 × 66,3 см
Из коллекции Национальной
галереи Лондона



К этому надо добавить, что, отражая в себе переменчивую погоду и вечно беспокойные небеса, вода выражала и обостряла и надежды венецианцев на счастливый исход торговых предприятий, и страх перед их провалом. Кроме того, путешествия на Восток обеспечивали им постоянную связь с Византией, где они видели облицованные цветным мрамором и мозаиками из смальты дворцы Константинополя, а восточная торговля знакомила их с сияющими китайскими шелками и камчатными тканями из Дамаска. Нейронные сети венецианцев, уже приученные наблюдать за изменчивыми цветами и отражениями, становились всё более чувствительными и восприимчивыми к самым изысканным оттенкам.

Мои выводы не новы. За последнее время исследователи уже не раз указывали на важность таких факторов, как особенно благоприятные условия для ведения торговли, разнообразие доступных материалов и зависимость городской жизни от воды и погоды. Пол Хиллс писал о венецианской эстетике воды², а Дебора Ховард детально проанализировала влияние на город искусства Ближнего Востока³. Нейронауки могут прибавить к этому разведке что лучшее понимание процессов, благодаря которым различные по своей природе условия — политические, экономические и климатические — участвуют в формировании характерных нейронных сетей, которые затем определяют характерные особенности местного искусства. Так, первоначальная причина знакомства венецианцев с мозаиками из смальты была преимущественно политической. Византийские императоры всегда видели в Венеции свой плацдарм на Адриатическом море, а когда в XI веке собор Святого Марка был перестроен приглашёнными византийскими мастерами, венецианцы получили возможность провозгласить себя их преемниками. Аналогично, именно политический и экономический расчёт заставил венецианцев спровоцировать разграбление Константинополя в 1204 году и вывезти оттуда множество сокровищ, включая мраморные плиты, драгоценные ткани и изделия из металла. Но благодаря давно сформировавшимся нейронным сетям такие объекты доставляли венецианцам наслаждение куда более сильное, чем всем остальным. Те же нейронные ресурсы формировали их вкусы и все последующие века,

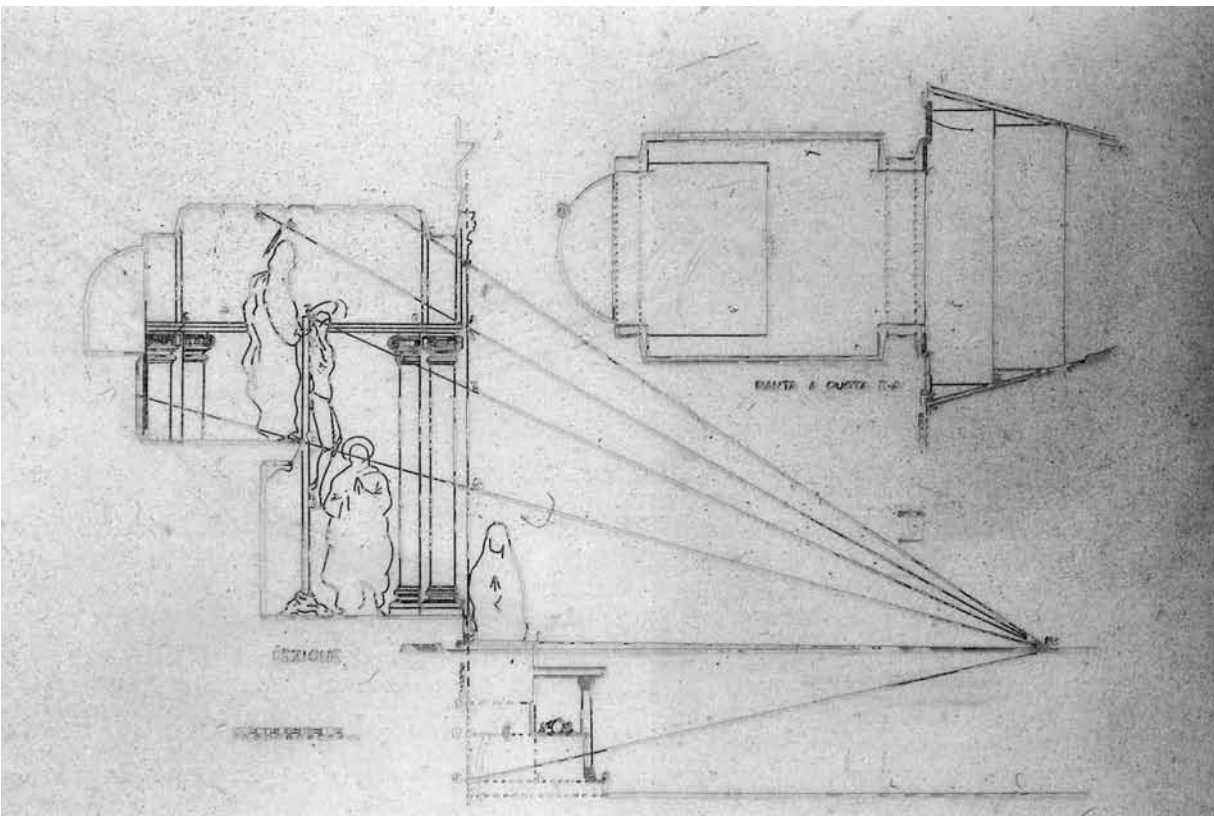
**Венецианцы видели
облицованные мрамором
и мозаиками дворцы
Константинополя,
а восточная торговля
знакомила их с сияющими
китайскими шелками
и камчатными тканями
из Дамаска. Их нейронные
сети становились всё
более чувствительными
к самым изысканным
оттенкам**

причём этот процесс только ускорялся по мере того, как торговые заботы всё сильнее обостряли их зрение.

Благодаря развитию торговли и ремёсел после 1100 года ответственные за зрительное восприятие нейронные сети жителей большинства европейских городов всё в большей степени формировались доступом к тем или иным видам товаров. Это было особенно заметно в Венеции, где количество шедевров человеческого мастерства было исключительным, а их разнообразие — широчайшим. Увеличение частоты и интенсивности визуальных стимулов означало, что нейронные сети венецианцев XIII столетия были развиты гораздо сильнее, чем у их предков, а в ещё большей степени это относилось к горожанам XIV—XV веков. По мере того как интерьеры и фасады собора Святого Марка покрывались смальтовыми мозаиками, а из разрушенных римских городов Восточного Средиземноморья привозилось всё больше цветного мрамора, шедшего на украшение не только собора, но и многочисленных городских дворцов, нейронные сети жителей лагуны формировали всё более сильное пристрастие к отражениям, бликам и волнообразным узорам. Эти вкусы определяли свойства и тех предметов, которые венецианцы скупали, и тех, что они создавали сами. Стеклянная посуда, шёлк и другие блестящие ткани были среди тех предметов

(2) P. Hills, *Venetian Colour: Marble, Mosaic, Painting and Glass, 1250—1550*, New Haven and London 1999.

(3) D. Howard, *Venice and the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture, 1100—1500*, New Haven and London 2000.



Сверху:
Пьеро Санпаолези
 План и реконструкция
 перспективы «Троицы»
 Мазаччо (около 1427)
 1962

Стекло, декорированная узором
 «рыбья чешуя»
 1475—1500
 Муранское стекло, 7,1 × 22,2 см,
 основание: 9,5 см. Из коллекции
 Метрополитен-музея, Нью-Йорк

роскоши, что больше всего интересовали венецианцев, и чем внимательнее они их рассматривали, тем сильнее влюблялись в их фактуры. Производство стекла развивалось стремительно, особенно после 1291 года, когда все стеклодувные мастерские были вынесены за пределы города и сосредоточены на острове Мурано. То же самое происходило и с выделкой богатых тканей⁴.

Оба этих ремесла пережили ещё более бурный всплеск после падения Константинополя в 1453 году, когда в Венецию хлынула новая волна иммигрантов, купцов и ремесленников. Технические новшества, возникавшие в самой Венеции, тоже сыграли свою роль. Скажем, около 1450 года стеклодув Анжело Баровьер изобрёл особенно прозрачное стекло *crystallo*. Это послужило более широкому использованию стекления в оконных проёмах, отчего многократно возросло пристрастие горожан к прозрачным отражающим поверхностям. Параллельно в текстильной индустрии шла работа над новыми красителями, что спровоцировало повышенный интерес к цвету. В результате к концу XV века пигментами торговали не фармацевты, как это было повсеместно принято в Европе, а люди особой профессии, «продавцы красок» (*vendecolori*)⁵. Характерная для Венеции накануне 1500 года беспримерная сосредоточенность на цвете и прозрачности привела к формированию посредством нейронных сетей столь же уникальных визуальных предпочтений. Всё это имело глубочайшие последствия для развития искусства. В частности, венецианцам куда сильнее, чем жителям других итальянских городов, пришлось по вкусу открытая во Фландрии техника масляной живописи, которая позволяла точно запечатлеть отражающие свет поверхности. Это стало причиной плодотворного сотрудничества местных живописцев и покровителей искусства — как, например, в случае Джованни Беллини (1430—1516), на портрете 1501 года сумевшего передать переливы парчового костюма Леонардо Лоредана (1426—1521).

Беллини родился в Венеции — в отличие от Джорджоне и Тициана, которые выросли в Венето: Джорджоне (1477/8—1510) на равнине, а Тициан (ок. 1488—1576) — в предгорьях Альп. Однако оба они приехали в Венецию в достаточно юном возрасте, чтобы глубоко проникнуться

Византийские императоры всегда видели в Венеции свой плацдарм на Адриатическом море, а когда в XI веке собор Святого Марка был перестроен византийскими мастерами, венецианцы получили возможность провозгласить себя их преемниками

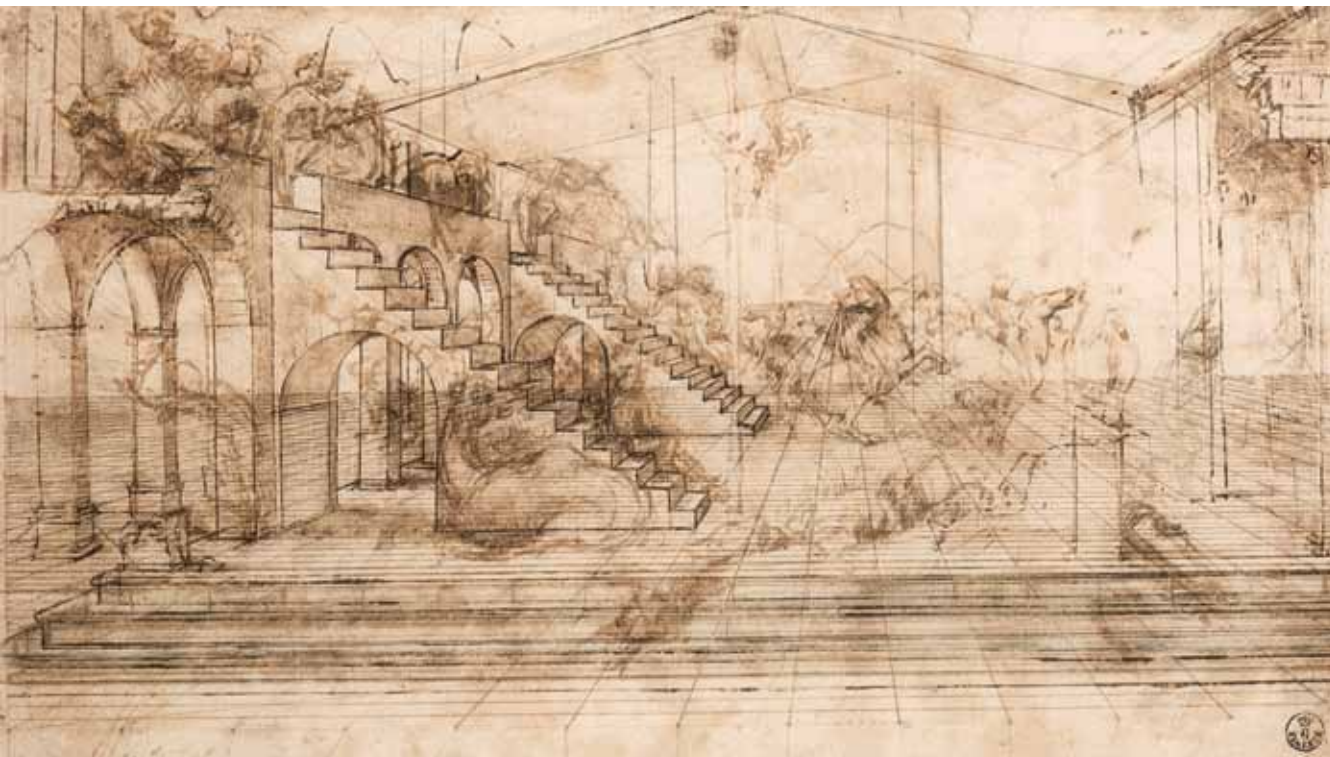
городской средой и почувствовать её соответствие технике масляной живописи. Самым новаторским стало их изображение облаков и вообще сырой погоды: это видно и по «Буре» Джорджоне (1506—1508), и по многим картинам Тициана, от «Успения» в соборе Фрари (1518) до алтаря в Анконе (1520). Облака и туманы Тициана кажутся непрерывно меняющимися: когда он, наряду с другими венецианскими художниками, искал, как передать на бумаге их мягкость, толчёный мел оказался для этой задачи куда более подходящим, чем жёсткая линия пера и чернил, которой придавали такое значение во Флоренции.

Перевод с английского Ольги Нетунской

© John Onians

(4) W. P. McCrary, *Glassmaking in Renaissance Venice: The Fragile Craft*, Aldershot 1999, and L. Mola, *The Silk Industry of Renaissance Venice*, Baltimore 2000.

(5) L. C. Matthew, "Vendecolori a Venezia": *The Reconstruction of a Profession*, *Burlington Magazine* 144 (2002), 680—686.



75

Сверху:
Леонардо да Винчи
Перспективный эскиз
для «Поклонения
волхвов»
Около 1481
Бумага, тушь, белила, 29 × 16,2 см
Из коллекции Кабинета рисунков
и эстампов галерей Уффици,
Флоренция

Джорджоне
Знат
1506—1510
Холст, масло, 73,3 × 91,4 см
Из коллекции Национальной
галереи Лондона



Жорж Диди-Юберман

76

ПЕРЕД ОБРАЗОМ

Совсем скоро в издательстве *Machina* увидит свет книга французского философа Жоржа Диди-Юбермана, наделавшая в начале 1990-х много шума во франко- и англоязычном искусствознании, но до сих пор не известная у нас. Мы публикуем из неё отрывок, где автор, только-только разгромивший нынешнюю историю искусства как никуда не годную, стоит в келье монастыря Сан-Марко, рассматривая «Благовещение» Фра Анджелико. Фреска бедна повествованием, к ней сложно применить затейливый иконографический анализ или предположить потаённый сюжет. Может, развернуться и уйти? Но для Диди-Юбермана именно здесь, где кончаются слова, и начинается настоящая работа с произведением

(1) «Я называю знаком (*segno*) какую-либо вещь, находящуюся на поверхности таким образом, что глаз может её видеть. Никто не станет отрицать, что вещи, которые мы не можем видеть, живописцу ни к чему. Ибо живописец старается изобразить только то, что видится (*si vede*)» (Альберти Л. Б., *О живописи* [1435], I, 2).

Посмотрим на один знаменитый образ ренессансной живописи. Это фреска во флорентийском монастыре Сан-Марко, написанная, по всей вероятности, в 1440-х годах жившим там доминиканским монахом, которого позднее прозвали Фра Анджелико. Фреска находится в крошечной келье, окрашенной известковыми белилами, — в келье затворника, где, как легко себе представить, уединённо жил в XV веке такой же монах, читая Евангелие, засыпая и видя сны, год за годом до самой смерти. Когда сегодня мы входим в эту келью, по-прежнему очень тихую, то даже электрическая лампа, направленная на фреску, не в силах помешать производимому ею на нас эффекту ослепления. Рядом с фреской расположено выходящее на восток оконце; скудного света, проникающего в которое, достаточно, чтобы застелить нам взор, заведомо заслонив от нас ожидаемое зрелище. Сознательно написанная на освещенной стене, против света, фреска Анджелико в некотором смысле затемняет свою собственную очевидность. Возникает смутное ощущение, что смотреть на ней почти не на что. Когда глаз привыкает к освещению кельи, это чувство, как ни парадоксально, только усиливается: «проясняясь», фреска сливается с белизной стены, так как всё, что на ней написано, сводится к считанным пятнам лёгких, размытых цветов на фоне таких же, как и на остальной стене, лишь чуть-чуть притенённых белил. В итоге место затмившего наш взор — и почти ослепившего нас — естественного света занимает точно так же овладевающая нами белизна, пигментная белизна фона.

Однако мы готовы к борьбе с подобным ощущением. Приезд во Флоренцию, визит в монастырь, превращённый в музей, само имя Фра Анджелико — всё это заставляет нас всматриваться. И с появлением изобразительных деталей фреска мало-помалу действительно становится *видимой*. Она становится видимой в смысле, предложенном Альберти: начинает предоставлять нам дискретные элементы видимого значения — элементы, различимые в качестве *знаков*¹. Она становится видимой в смысле, вкладываемом в это слово историком искусства, который в наши дни стремится опознать тут — руку мастера, там — руку его ученика, судит о правильности или неправильности перспективного построения, пытается найти произведению место в хронологии творчества Анджелико и в географии тосканской живописи XV века. Фреска становится видимой еще и потому, даже главным образом потому, что в ней обнаруживается нечто такое, что внушает или «передаёт» нам более сложные вещи — «темы» или «понятия», как говорил Панофский, истории или аллегории: единицы знания. Когда это происходит, фреска становится видимой по-настоящему, в полной мере; она становится ясной и отчётливой, как будто бы разъясняется сама собой. Она становится *читаемой*.



Фра Анджелино
Благовещение
1440—1442
Вид фрески в монастыре
Сан-Марко, Флоренция
Фотография: © Jean Louis
Mazieres

(2) «Я говорю о композиции (*composizione*), что она есть то основное живописи (*ragione di dipingere*), через которое части складываются в живописное произведение. Величайшим произведением живописца (*grandissima opera del pittore*) будет история (*historia*). Части истории — это тела. Части тел — члены. Части членов — поверхности» (там же, II, 33).

Итак, мы можем — или думаем, что можем, — прочесть фреску Анджелико. Разумеется, мы прочитываем в ней историю — ту *istoria*, которую уже Альберти считал основой и конечной причиной всякой живописной композиции². Историю, которую историк, разумеется, не может не боготворить. И постепенно временные характеристики образа меняются: его моментальная темнота отступает, если так можно выразиться, на второй план, а повествовательный эпизод становится зримым. Фигуры, сначала увиденные нами в неподвижности, словно бы наделяются способностью движения или попадают в разворачивающееся время. Уже не в длительность кристалла, а в хронологию истории. В случае образа Анджелико это история самая что ни на есть простая, известная каждому, не требующая от историка поиска «источника», то есть исходного текста, ибо она входит в общеизвестный культурный багаж христианского Запада. Едва став видимой, фреска принимается рассказывать свою историю, события Благовещения в том виде, в каком изложил их первым в своём Евангелии святой Лука. Есть все основания полагать, что даже начинающий иконограф, войдя в эту крохотную келью, потратит не более одной-двух секунд после того, как увидит фреску, чтобы прочесть в ней текст стихов 26—38 главы I Евангелия от Луки. И будет бесспорно прав — настолько, что это вселяет желание поступить так же со всеми картинами в мире...

Однако попробуем пойти немного дальше. Или, вернее, еще немного задержаться лицом к лицу с образом. Довольно скоро наше любопытство к изобразительным деталям возрастёт, и ощущение ясности восприятия окажется вновь подточено смущением, оттенком разочарования. На сей раз — в отношении прочитанного: в самом деле, эта фреска на удивление бедна повествованием, предельно элементарна. В ней нет ни единой яркой детали, ни единой подробности, способной повесть о том, каким Анджелико видел Назарет — историческое, как принято говорить, место Благовещения, где состоялась встреча Ангела и Марии. Фреска лишена всякой занимательности, она немногословна настолько, насколько это вообще возможно. Лука представил Благовещение в виде диалога, но персонажи Анджелико, кажется, навечно застыли в безмолвной симметрии, даже не приоткрыв рта. Ни выражения чувств, ни действия, ни театра живописи у него нет. Ничуть не усложняет повествование и присутствие сбоку святого Петра-мученика со сложенными в молитве руками, ибо тот никак в нём не участвует, а скорее окончательно дереализует происходящее.

Наконец, фреска разочарует и историка искусства, знакомого со стилистическим разнообразием «Благовещений» Кватроченто:

сплошь и рядом они избилуют всякого рода апокрифическими дополнениями, иллюзионистскими фантазиями, усложнёнными, подчас до крайности, пространственными построениями, реалистическими деталями, документами быта и хронологическими вехами. Здесь — исключая традиционную книгу в руках Марии — ничего подобного. Анджелико, кажется, признаётся в бессилии выполнить одно из главных требований эстетики своего времени — внести в картину *varietà*, надёжное Альберти основополагающей ролью в живописном изобретении историй³. Во времена Возрождения, когда Мазаччо в живописи и Донателло в скульптуре заново открывают психологический драматизм, наша фреска с её крайне скудным, каким-то минималистским *invenzione* (изобретением — *итал.* — *Прим. пер.*) выглядит очень бледно.

Единственным источником обозначенного выше «разочарования» является, очевидно, та особая рода скудость, с которой Анджелико «выхватил» — то есть обнаружил, чтобы затем утвердить или сгустить, в противоположность мгновению, «схваченному на лету», — видимый мир своего образа. Пространство сведено им к чистому, беспримесному топосу памяти. Уже его масштаб (персонажи чуть мельче, чем в реальности, хотя в данном случае это выражение едва ли уместно) уничтожает всякую претензию на обман зрения, пусть даже изображённый участок галереи в некотором роде продолжает белые стены кельи. Вопреки игре перекрещивающихся дуг свода, пространство в той части фрески, что находится на уровне наших глаз, — это написанный широкими мазками круто поднимающийся пол, и он наводит на мысль разве что о покрытом известкой столбе, в отличие от искусно уложенных плиткой полов Пьеро дела Франческа или Боттичелли. Всего только два лица слегка вылеплены, приподняты белыми лессировками и проработаны телесным тоном. Всё прочее демонстрирует презрение художника к деталям и представляет собой какие-то странные лакуны — от бегло намеченных крыльев Ангела и неправдоподобно беспорядочных складок накидки Марии до каменной полости, в которой они предстают нашему взору.

Это впечатление «недовиденного — недосказанного» часто внушает историкам искусства снисходительное отношение и к фреске Анджелико, и к самому художнику. Его порой представляют робким или даже наивным — блаженным в уничижительном смысле этого слова — раскрасчиком религиозных сцен, единственных сюжетов, за которые он брался. Или наоборот, превозносят за те же самые блаженные и «ангельские» качества: пусть *видимое/читаемое* не было его сильной стороной, зато в том, что касается *незримого и неизъяснимого*, он бесподобен. Да, между Ангелом и Марией в его «Благовещении» ничего нет, но это *ничто* несёт в себе свидетельство неизъясни-

(3) «Главное, что придаёт сладость истории (*voluttà nella istoria*), это изобилие и разнообразие вещей (*copia e varietà delle cose*)» (там же, II, 40).

мого и неизобразимого божественного голоса, которому Анджелико, как и Святая Дева, повиновался без остатка... Несомненно, подобное суждение созвучно религиозному и даже мистическому статусу произведения в целом, однако оно полностью отрешается от средств реализации этого статуса, от *вещества*, в котором произведение существовало. Оно как бы отворачивается от живописи, и, в частности, от фрески, чтобы без них — а значит, и без Анджелико — отправиться в сомнительную область бессубъектной метафизики, идеи, веры. Оно соглашается понимать живопись не иначе, как её развоплощая, и тем самым, подобно предыдущему суждению, замыкается в произвольных границах семиологии, допускающей лишь три категории: видимое, читаемое и невидимое. Таким образом, если оставить в стороне промежуточное по статусу читаемое (оно здесь отвечает за переводимость), то смотрящему на фреску Анджелико даётся единственный выбор: либо выхватить в ней что-то и тем самым остаться в мире видимого, подвластном описанию, либо не выхватывать ничего и перенестись в подведомственные метафизике пределы невидимого, простирающиеся от отсутствующей половины сцены до соотнесённого с нею идеального потустороннего мира.

Однако у этой ущербной семиологии есть альтернатива. Достаточно лишь допустить, что образы обязаны своей действительностью не только передаче знаний — видимых, читаемых или невидимых, но что, наоборот, их действительность рождается в переплетении, даже в смешении передаваемых и расстраиваемых знаний, порождаемых и преобразуемых незнаний. Достаточно посмотреть на образ не с целью погрузиться в него, чтобы что-то различить и узнать, любой ценой назвать то, что в нём схвачено, а, наоборот, чуть отдалившись, воздержавшись от стремления немедленно всё прояснить. Здесь нужно своего рода плавающее внимание, отсрочка момента, когда будут сделаны выводы, позволяющие интерпретации развернуться в нескольких направлениях между схватыванием видимого и, наоборот, выпуском чего-то — ощущением, что что-то отобрали у тебя. Естественно, этот альтернативный вариант предполагает диалектический этап, немыслимый для позитивизма и состоящий как раз в том, чтобы не схватывать образ, а разрешить ему себя захватить, то есть *лишиться всякого знания о нём*. И риск здесь, разумеется, велик, но это прекраснейший из рисков — риск воображения. Нам нужно довериться прихотям феноменологии взгляда, полностью положиться на трансфер (в техническом значении фрейдовского *Übertragung*) или проекцию. Нам нужно решиться *вообразить*, опираясь лишь на наше скудное историческое знание, что до-

миниканец XV века по имени Фра Анджелико умел не только сковать цепь знания, но и разорвать её, перепутать все звенья между собой, изменяя направление значения и побуждая знаки значить *по-другому*.

Для этого вернёмся к самому простому — к тёмным очевидностям, с которых мы начали. Отрешимся на мгновение от всего, что мы, как нам казалось, увидели — ибо сумели это назвать, — и обратимся к тому, что не смогло прояснить наше знание. Иначе говоря, вернёмся в преддверие представленного видимого, к тем самым условиям взгляда, *предъявления* и образности, которые фреска нам предложила вначале. А для этого — вспомним парадоксальное ощущение, что смотреть там почти не на что. Вспомним о свете, что ударил нам в лицо, а главное — о вездесущей белизне, о белом *присутствии* фрески, ощущаемом во всём пространстве кельи. К чему этот контражур и к чему эта белизна? Первый поначалу не даёт нам *ничего* рассмотреть, вторая — уничтожает всякую мысль о каком бы то ни было диалоге между Ангелом и Марией, наводя на мысль, что Анджелико просто *ничего* между ними не написал. Но прийти к такому выводу можно, только если не смотреть на фреску, а пытаться понять, на что там смотреть. Взглянем: там нет ничего, ибо есть белизна. Она — не ничто, поскольку задевает нас, не позволяя себя ухватить, и обволакивает нас, не позволяя нам, в свою очередь, сковать её узами определения. Она не *видима* в смысле выставленного напоказ, выпуклого объекта, но в то же время и не *невидима* — ведь она привлекает наш взор, и это еще слабо сказано. Она — материя. Она одновременно и поток световых частиц, и порошок частиц извести. Она является существенной и значительной составляющей живописного предъявления фрески. Назовём её *визуальной*.

Вводя этот новый термин, будем отличать его от видимого (как элемента представления в классическом смысле этого слова) и от невидимого (как элемента абстракции). Белизна бесспорно входит в состав миметического устройства фрески Анджелико: как сказал бы философ, она представляет необязательное свойство изображённого помещения, в данном случае белого, но оставшегося бы помещением, окажись оно цветным. И как необязательное свойство белизна принадлежит миру представления. Но она усиливает этот мир, выводит его за его границы, достигает зрителя иными путями. Она даже может внушить зрителю мысль, что нам «ничего не представлено», тогда как оно представляет стену, правда, стену настолько близкую к реальной стене, настолько белую, как и она, что *предъявлять* ему остаётся только белизну. К тому же белизна вовсе не абстрактна: наоборот, она преподносится нам почти осязаемо, как шок, как визуальное столкновение. Поэтому мы должны назвать её так, как она в данном случае того заслуживает: перед нами вполне конкретный *участок белого*⁴.

(4) Два эти понятия — визуальное и живописный участок — я уже попытался теоретически обосновать в книге «Воплощенная живопись» (*La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985) и в статье «Искусство не описывать. Апория детали у Вермеера» (*Georges Didi-Huberman, «L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer», La Part de l'œil*, no 2, 1986, p. 102—119; *воспр. в приложении к настоящей книге*).

Однако назвать её, как мы назвали бы любой объект на фреске, не так-то просто. Она представляет собой скорее *событие*, чем объект изображения. Ведь белизна, кажется, обладает здесь одновременно неопровержимым и парадоксальным статусом. Неопровержимым, потому что её действительность бросается в глаза. Прежде чем что-либо различить на фреске, мы уже испытываем её силу: тут, перед нами, «бело» ещё до того, как мы сможем осмыслить белизну как атрибут некоего элемента представления. Но сколь она властна, столь и парадоксальна — парадоксальна, ибо *виртуальна*. Она — явление чего-то, что не явлено ясно и отчётливо. Она — не связный знак, она не читаема как таковая. Она просто даётся как чистый «феномен-индекс», вводящий нас в присутствие белого цвета, ещё ничего не говоря нам о том, что этот цвет «наполняет» или характеризует. Иными словами, налицо только качество образного — до боли конкретное, нечитаемое, предъявленное. Массивное и развёрнутое. Вбирающее взгляд субъекта, его историю, его фантазмы, его внутренние разграничения.

Слово «виртуальный» призвано подчеркнуть, насколько режим визуального стремится отрезать нас от «нормальных» (или, скорее, обычно принимаемых) условий зрительного познания. *Virtus* — слово, которое и сам Анджелико наверняка склонял на все лады, слово с богатейшей теоретической и теологической историей, особенно в стенах доминиканских монастырей со времён Альберта Великого и Фомы Аквинского, — означает как раз таки властную силу того, что не явлено зримо. Событие *virtus* — то, что в силах состояться, то, что и есть сила, — никогда не даёт однозначного направления взгляду или чтению. Наоборот: из своей особого рода негативности оно черпает способность бесконечного развёртывания, допускает не одно или два однозначных прочтения, а целые созвездия смыслов, преподносящиеся нам как сети, с невозможностью познать которые в целом или в замкнутом виде мы должны смириться, чтобы ограничиться лишь неполным осмотром их виртуального лабиринта. Короче говоря, слово «виртуальное» будет означать здесь двойное парадоксальное свойство этой известковой белизны, с которой мы встречаемся лицом к лицу в келье монастыря Сан-Марко: она неопровержима и проста как событие, и она располагается на скрещении пучка возможных смыслов, из которых черпает свою необходимость, которые сгущает, смещает и преобразует. Поэтому ей, возможно, подходит имя *симптома* — внезапно обнаруживающегося узла встречи ветвящихся ассоциаций или конфликтующих смыслов.

Говоря, что область визуального образует «симптом» в видимом, я не имею в виду некий порок или его признак, заявляющий

о себе где-то между Ангелом и Марией на фреске Анджелико. Я хочу лишь указать на странную диалектику, в силу которой произведение, являясь *вдруг* взгляду зрителя, подошедшего к келье, в то же время открывает за собой запутанную нить некоего *виртуального воспоминания*, латентного и действенного. И тут дело, конечно, не сводится к нашему нынешнему взгляду. Предъявление произведения, драматургия его непосредственной визуальности является составной частью всего творчества и всей живописной стратегии Анджелико. Ведь, разумеется, он мог написать фреску на одной из трёх других стен кельи, на одной из хорошо освещённых поверхностей, а не на поверхности *светящейся*, как в данном случае. Мог обойтись он и без такого активного использования белил, которое к тому же в его время критиковалось как источник напряжения, эстетического дискомфорта⁵. Нить виртуального воспоминания, догадку о которой мы выдвинули, хотя она и не «прочитывается» непосредственно в близине этой фрески и в её скудном иконографическом наполнении, всё равно могла бы витаться, витать, как ветерок, между двумя или тремя фигурами его «Благовещения». В самом деле, об этом говорит всё, что мы знаем об Анджелико и о его монастырской жизни: богатая экзегетическая культура, которой требовали от каждого послушника, проповеди, очень изощрённое применение «практик запоминания», изобилие греческих и латинских книг в находившейся в двух шагах от нашей кельи библиотеке Сан-Марко, присутствие в ближайшем окружении художника таких людей, как Джованни Доминичи и святой Антонин Флорентийский. Всё это подкрепляет гипотезу живописи, полной виртуальных смыслов... и в то же время подчёркивает парадокс визуальной простоты, который преподносит нам фреска.

Итак, образ преподносит нам незнание. Двойное: во-первых, связанное с хрупкой очевидностью феноменологии взгляда, с которой историк не знает толком, что делать, ибо она доступна ему лишь через взгляд, который направляет на него сама, его тем самым обнажая. И, во-вторых, незнание, связанное с забытым, утраченным значением знаний прошлого: конечно, мы и сейчас можем прочесть «Сумму теологии» святого Антонина, но мы не можем восстановить ассоциации, смыслы, приходившие ему в голову, когда он смотрел на фреску Анджелико в своей келье того же монастыря. Святой Антонин оставил несколько известных заметок по поводу иконографии — в частности, иконографии Благовещения, — но не обмолвился ни словом о своём собрате по обители и уж тем более о своём отношении к белым участкам его фресок. Просто не подобало доминиканскому приору (да и во-

(5) «Заслуживает большого порицания художник, неумеренно пользующийся беллами...» (Альберти Л. Б., *О живописи*, II, 47).

обще богослову) признаваться, что он ошеломлён картиной, — откуда, естественно, не следует, что он её не видел или что остался безразличен. Мы не можем положиться на авторитет текстов или на поиск письменных «источников», если хотим выяснить нечто, касающееся действительности образов: да, их действительность основана на заимствованиях, но также и на инородных вторжениях в порядок дискурса. На передаваемых — и, соответственно, читаемых — сведениях, но и на работе *отверстия* — и, следовательно, взлома, симптоматизации — в порядке читаемого и за ним.

Такое положение нас обезоруживает. Оно принуждает нас либо молчать об одной из существенных сторон художественных образов — из опасений сказать что-то недоказуемое (именно так историк часто ограничивает себя изречением хорошо подтверждённых банальностей), — либо фантазировать, тем самым недоказуемое в конечном счёте допуская. Как вообще то, что мы назвали областью визуального, может поддаваться доказательству в строгом, «научном», смысле слова, если оно даже не является объектом знания, актом знания, темой или понятием, а является лишь действием на взгляд? И всё же немного продвинуться мы можем. Во-первых, изменив перспективу — признав, что выдвигание понятия *незнания* только в смысле отсутствия знания явно не способствует приближению к нашей проблеме, ибо в таком случае мы всё же сохраняем за знанием его привилегию конечной инстанции. А во-вторых, стоит-таки обратиться к сложной и принёсшей немало плодов библиотеке теологических «сумм», которая, в её отрезке от Альберта Великого до святого Антонина, сформировала культуру Анджелико и характер его веры. А равно и к «*Artes memorandi*» («Искусства памяти» — лат. — Прим. пер.), которые ещё были в ходу в доминиканских обителях XV века, и к тем безумным энциклопедиям, что именовались «*Summae de exemplis et similitudinibus rerum*» («Суммы образцов и подобий вещей» — лат. — Прим. пер.).

А что мы находим в этих «суммах»? Суммы знания? Не совсем. Скорее — лабиринты, в которых знание теряется, становится фантазмом, в которых система становится великим коловращением, великим приумножением образов. Сама теология отнюдь не рассматривается в них как знание в том смысле, который мы придаём этому слову сейчас, то есть в смысле обладания знанием. Теология имеет дело с неким абсолютным Другим, которому целиком и полностью повинуется, — с Богом, единственным владыкой и обладателем этого знания. Если знание в ней и существует, то оно никем не приобретено и не «схвачено» — даже святым Фомой. Оно есть *scientia Dei*, наука Бога во всех смыслах родительного падежа. Вот почему оно объявляется в принципе превосходящим — и предполагающим,

и разрушающим — все человеческие знания и все прочие способы знания или притязания на него: «Начала теологии переданы ей не какой-либо другой наукой, а непосредственно, путём откровения (*per revelationem*) самим Богом»⁶. А откровение не даёт ничего постичь: скорее, оно даёт быть постигнутым в *scientia Dei*, которая до конца времён — пока глаза не откроются поистине — остаётся заведомо непостижимой, то есть порождающей неразрешимый круг знания и незнания. Да и как могло быть иначе в мире веры, который постоянно требовал верить в невероятное, во что-то, занимающее место всего, что неведомо? Стало быть, в самих теологических системах имеет место реальная работа незнания, реальное принуждение к незнанию. Оно именуется там немислимым, таинством. Оно проявляется в пульсации всегда единичного, всегда ошеломляющего события — той тёмной очевидности, которую святой Фома в приведённой цитате называет откровением. И с некоторой оторопью мы открываем в этой структуре веры своего рода экспоненциально преувеличенное соединение двух свойств, почти тактильно ощущаемых перед простейшей меловой субстанцией на фреске Анджелико. Иначе говоря, мы открываем в ней симптом, вызывающий одновременно единичный, ни на что не похожий шок, и мысль об упорстве в нём виртуальной памяти, о лабиринтообразных переплетениях смысла.

Именно так люди Средневековья представляли себе то, что составляло для них основу всей их религии, — Книгу, Священное Писание, каждая частица которого понималась как носительница двойной силы события и таинства, непосредственного (и даже чудесного) контакта и недостижимости, близкого и далёкого, очевидности и темноты. Такова её великая захватывающая способность, такова её аура. Для людей того времени Библия не была объектом *чтения* в том смысле, в каком мы считаем её таковым сейчас. Им нужно было — повинувшись требованию своей веры — проникнуть в текст, раскрыть его, выявить под его поверхностью бесконечное переплетение отношений, ассоциаций, фантастических расцветов, дающих расцвести всему, в том числе тому, чего нет в «букве» текста (то есть в его явном смысле). Имя такому подходу — не «чтение», этимологически отсылающее к завязыванию связи (первое значение *лат.* глагола *lego* (от которого в значении «читать» происходят в романских языках слова, связанные с чтением) — собирать. — *Прим. пер.*), а *экзегеза*, обозначающая выход за пределы явного текста, открытие всем ветрам смысла (*греч.* слово *экзегеза* — объяснение, истолкование — образовано от глагола *экзегезомай* — идти впереди, выводить (вовне), излагать, объяснять. — *Прим. пер.*). Когда

(6) Фома Аквинский,
Сумма теологии, Ia, I, 5.

Альберт Великий или его ученики комментировали Благовещение, они видели в нём своего рода кристалл уникального события и в то же время невероятное богатство внутренних и смежных смыслов, виртуальных сближений, воспоминаний, пророчеств, относящихся ко всему, от сотворения Адама до конца времён, от простой формы буквы М (инициал Марии) до чудесного строения ангельского чина⁷. Благовещение, таким образом, не было для них ни «темой» (если только не понимать его в музыкальном смысле), ни понятием, ни даже историей в узком значении, а было, скорее, таинственной, виртуальной матрицей бесчисленных событий.

Приняв этот ассоциативный порядок мысли, от природы преданный фантазму, требующий фантазма, посмотрим снова на белый участок фрески Анджелико. Как пуста эта белизна! Но она так же совершенно пуста, как незаполненная внутренность книги, которую держит в руках Мария. Она не нуждается в читаемости, чтобы нести в себе всю тайну Священного Писания. Избавленная от описательных условий, от условий видимости, она оставляет визуальному событию белого его свободную силу образности. Она образует в том смысле, что в своей вопиющей пустоте ей удаётся стать матрицей виртуального смысла, красящим актом экзегезы (а не окрашенным актом перевода или атрибуции): странное и в то же время обычное смещение, *таинство, обращённое в живопись*. То есть? Выходит, этой белизны достаточно, чтобы вообразить открывающееся перед нами пространство, «сложенное» по линии земли, подобием этой открытой и пустой книги, этого бесписьменного Писания — записи откровения? Да, в некотором смысле достаточно — то есть, я полагаю, могло быть достаточно для монаха-доминиканца, годами приученного извлекать из малейшего экзегетического сопоставления подлинное изобилие таинства, которому он решил посвятить всю свою жизнь.

Среди нескольких загадочных фраз, произнесённых ангелом Благовещения, центральная такова: *«Ecce concipies in utero, et paries filium, et vocabis nomen eius Iesum»* — «И вот, зачнёшь во чреве, и родишь Сына, и наречёшь Ему имя: Иисус»⁸. Христианская традиция использовала экзегетическое отношение, заложенное уже в самой фразе — ибо она является точной, с поправкой на лицо, о котором идёт речь, цитатой из пророчества Исайи⁹, — чтобы открыть книгу в руках Марии на странице с соответствующим стихом: имелось в виду, что с Благовещением замыкается круг священного времени. Все эти детали, вездесущие в иконографии XIV—XV веков, Анджелико не отверг: он просто включил их в белое таинство, обозначенное этими фразами. «Пустая» (а точнее — виртуальная) страница отвечает на фреске закрытому рту Ангела, и оба они вместе указывают

(7) Ср., среди множества бесспорных и апокрифических текстов Альберта Великого, его *«Mariale sive quaestiones super Evangelium, Missus est Angelus Gabriel...»*, éd. A. et E. Borgnet, Opera omnia, Paris, Vivès, 1898, p. 1—362.

(8) Лк. 1:31.

(9) Ис. 7:14: «...се, Дева во чреве примет, и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил».

на одно таинство, на одну виртуальность. Это грядущее рождение воплощённого Слова, которое как раз и образуется в Благовещении где-то в складках девичьего тела. Тогда понятно, что дерзкий просвет в образе, это своего рода обнажение или очищение, *катарсис*, имел целью сделать саму фреску таинственной и чистой, как поверхность помазания — как говорят о теле, святым очистительной жидкостью, — *виртуализировав* тем самым таинство, представить которое она, как знал художник заранее, неспособна.

Перед нами, таким образом, Воплощение. Вся теология, вся жизнь доминиканского монастыря, все устремления смиренного живописца неотлучно вращались вокруг этого немислимого, непостижимого центра, который постулировал одновременно явную человечность плоти и виртуальную, потенциальную божественность Слова во Христе. Я не говорю, что *bianco di San Giovanni*, белила святого Иоанна, использованные в качестве материала для окраски стен этой маленькой кельи, представляли Воплощение или служили иконографическим атрибутом центрального таинства христианства. Я говорю лишь, что этот пигмент входил в число средств образности — средств нестойких, всегда подверженных трансформации, сверхопределённых и в некотором роде «плавающих», — которыми пользовался Анджелико и которые в данном случае были *предъявлены*, дабы облечь таинство воплощения подвижной визуальной сетью. Сила, или интенсивность, подобного искусства основана в значительной мере на учёте — всегда *предельном*, ибо устремлённом за его пределы, — самых простых и элементарных средств художнического ремесла. Белила для Анджелико не были ни «краской», сознательно выбранной для характеристики или, наоборот, нейтрализации объектов, которые он изображал, ни определённым символом какой бы то ни было, даже сколь угодно абстрактной, иконографии. Он просто *предъявлял* белое — живописный способ его *наличия* на фреске, — чтобы «воплотить» на своём уровне хотя бы долю непредставимого таинства, к которому влекла его вера. Белое у Анджелико не принадлежит ни к какому изобразительному коду — наоборот, оно *открывает изображение* на некий абсолютно очищенный образ — на белый след, симптом таинства. Хотя оно преподносится прямо и резко, почти как шок, в нём нет ничего общего с идеей «естественного состояния» образа или «дикого состояния» глаза. Оно — простое и бесконечно сложное. Оно причиняет нам шок — передаёт нам участь — невероятной образной энергии: оно сгущает, смещает, преобразует безграничную и необъятную данность Священного Писания. Оно преподносит визуальное событие экзегезы в действии.

(10) Как раз поэтому святой Антонин резко осуждал художников за изображение в картинах на тему Благовещения младенца Иисуса — «итога» или исполнения обета. Ср. Антонин Флорентийский, *Сумма теологии*, IIIa, 8, 4, 11 (III), с. 307—323 веронского издания и переиздания в Граце, 1959).

(11) Но так или иначе он не мог пройти мимо их общей элементарной основы, данной Фомой Аквинским в «Изложении ангельского приветствия» (III и X), а также мимо «*Catena aurea*» [«Золотая цепь» (лат.) — так назывались сборники комментариев на библейские тексты, представлявшие собой антологии суждений о них, оставленных различными авторами прошлого; среди наиболее известных примеров — «*Catena aurea*» на Евангелие от Матфея, составленная Фомой Аквинским. — Пер.] и великих экзегез Альберта Великого.

Белое Анджелико — это поверхность экзегезы, в том смысле, в каком можно было бы говорить о поверхности магии. Оно приковывает взгляд лишь для того, чтобы запустить неуправляемую цепную реакцию образов, призванных сплести виртуальную сеть вокруг того таинства, что свело в этой фреске Ангела и Марию. Эта фронтальная белизна — не более чем поверхность просмотра, экран сновидения — но такой экран, на котором все сновидения возможны. Она почти что требует глаз закрыться перед фреской. Она — проводник «катастрофы» или расслоения в *видимом* мире, *визуальный* оператор, призванный направить взгляд доминиканца в пределы фантазма — те самые, в конечном счёте, которые обозначались понятием *visio Dei* (Божье видение — лат. — *Прим. пер.*). Она, таким образом, — пространство *чаяния* во всех многих смыслах этого слова: она вырывает нас из видимого и «естественного» спектакля, она вырывает нас из истории и она заставляет нас чаять некоей крайности взгляда, желаемой и никогда не достигаемой окончательно, в каком-то смысле «конца взгляда» — как говорят о «конце времён», обозначая так объект величайшего иудео-христианского желания. Если так, то понятно, насколько тесно белизна Анджелико, эта почти отсутствующая видимость, соприкасается с прославляемым в этой фреске таинством — Благовещением, обещанием. Анджелико сузил до предела видимые средства имитации сцены Благовещения, чтобы найти визуальный проводник, пригодный для *имитации процесса* обещания. Он попытался сделать так, чтобы нечто появлялось, предъяснялось, но без описания и представления, без проявления содержания обещанного (ведь иначе это было бы уже не обещание, а выражение его исполнения)¹⁰.

В этой фреске есть чудо образности, подобное всему тому, что ошеломляет нас в очевидности сновидений. И понадобилось для чуда всего лишь, чтобы это белое было здесь. Интенсивное, как свет (в соседних кельях оно вновь появляется таким в сиянии мандорл и небесных слав), и непроницаемое, как скала (им же создана каменная белизна всех гробниц Анджелико). Простое предъяснение делает его невозможной материей *света вместе с препятствием на его пути*, участка стены вместе с источаемым им таинством. Стоит ли удивляться, что мы встречаем тот же парадоксальный образ в пространственных доминиканских экзегезах таинства Воплощения? Неважно, читал Анджелико или нет комментарии к Благовещению, в которых воплощение Слова сравнивается с силой света, проходящего сквозь любые преграды на пути к белой келье *uterus Mariae* (утробы Марии — лат. — *Прим. пер.*)...¹¹ Задачей его был не какой-то невероятный перевод слово в слово точного теологического толкования, а оригинальная экзегетическая работа, которую

позволяет проделать простое использование краски. Общее между двумя этими экзегезами заключено не в одном для них обоих текстовом источнике (или к нему не сводится), а, прежде всего, в значимом для них обоих требовании передать парадоксальные, таинственные образы, облакающие собою парадоксы и таинства, исходно присутствующие в Воплощении. Общее между ними — в самом понятии *таинства*, которому брат-доминиканец решил однажды подчинить все свои живописные умения.

Если этот участок белой стены действительно, как я полагаю, преподносится взгляду в качестве парадокса и таинства, то у нас есть все основания решить, что он работает не как образ или символ (чётко изолируемые), а как парадигма, как матрица образов и символов. Да и достаточно провести в келье лишние несколько мгновений, чтобы почувствовать, как фронтальный пробел «Благовещения» становится некоей осадной силой. То, что прямо перед нами, оказывается всюду вокруг, и брату-доминиканцу, который смотрел на эту белизну, она, возможно, тоже шептала: «Я есть место, где ты живёшь, — сама келья, — я есть место, которое тебя вмещает. Войди же в таинство Благовещения вместо того, чтобы представлять его себе». Визуальная оболочка приблизилась почти вплотную к самому телу смотрящего, ведь белизна стены и страницы — это также и белизна доминиканской сутаны... И шёпот продолжался: «Я — поверхность, что тебя облакает и касается, ночью и днём, я твоё место». Как мог чуткий доминиканец (подобный Петру-мученику на картине) отвергнуть это чувство, зная со дня пострижения, что его одеяние, дар Богородицы, символизирует своим цветом таинственную диалектику Воплощения?¹²

Перевод с французского Алексея Шестакова

Книга Жоржа Диди-Юбермана «Перед образом. Вопрос к целям одной истории искусства» выходит в 2017 году в серии «Новая оптика» издательства «Machina». Фрагмент публикуется с согласия издательства.

Georges Didi-Huberman

Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art

© 1990 Les Éditions de Minuit

(12) Ср. *Tractatus de approbatione Ordinis fratrum praedicatorum [около 1260—1270]*, éd. T. Käppeli, *Archivum fratrum praedicatorum*, VI, 1936, p. 140—160, особенно p. 149—151.

**АТЛАС
«МНЕМОЗИНА»
АБИ ВАРБУРГА.
ПАНЕЛЬ 48**

Аби Варбург (1866—1929) — один из столпов искусствознания XX века, но также и маргинал, многие годы лечившийся от шизофрении и почти забытый на долгий срок. Важнейший его труд — неоконченный «Атлас «Мнемозина», состоящий из десятков деревянных панелей, затянутых чёрной тканью. На них крепятся около тысячи репродукций, где классические сюжеты мирового искусства скомпонованы по типам: восхождение к солнцу, нимфа как ангел-хранитель, похищение женщин и так далее. Таким способом Варбург попытался понять искусство — глазами, выйдя за пределы текста. На недавней конференции Института искусствознания, где обсуждалась возможность использования гностицизма, алхимии и карт таро для анализа произведений, атлас Варбурга стал темой отдельного обсуждения. Участники задавались вопросом, стоит ли считать его историческим артефактом, или это правда рабочий метод изучения искусства? Мы предлагаем внимательно рассмотреть одну из панелей

Фортуна. Символ напряжённых усилий человека, взявшего судьбу в свои руки (торговца)

94 *«Варбург представляет различные варианты того, как языческая богиня Фортуна воспринималась художниками, писателями и гравёрами эпохи Ренессанса. Многие изображения этой панели взяты из манускриптов и печатных изданий, в том числе из работ Кристины Пизанской, Боккаччо, Эразма Роттердамского и Бозция. Это устанавливает существенные связи между словом и образом, тем более что значительная часть изображений представляет собой вполне прозрачные аллегории. Тем не менее название панели указывает, что её задача состоит в диалектическом столкновении символов, в котором проявляется образ «человека, взявшего судьбу в свои руки», нагляднее, чем просто в аллегорических или иконографических интерпретациях. Панель демонстрирует, как символическое воплощение Фортуны изменяется от средневекового образа колеса, подчёркивавшего людскую беспомощность, к обольстительной богине, чьи развевающие одежды напоминают корабельные паруса, а рука надёжно держит кормило судьбы».*

По материалам Института Варбурга



95

Аби Варбург
Атлас «Мнемозина»,
Панель 48. Фортуна,
символ напряжённых
усилий человека,
взявшего судьбу в свои
руки (торговца)
1924—1929 (неокончен)
Из коллекции библиотеки
Университета Корнелл,
Институт Варбурга



Кристина Пизанская
Колесо Фортуны. Парис,
обнимающий Елену.
Из манускрипта «Книга
о Граде женском», том I
Около 1410—1414
Пергамент, 36,5 × 28,5 см
Из коллекции Британской
библиотеки, Лондон



Боэций
 Колесо Фортуны.
 Из манускрипта
 «Утешение философией»
 XIII век
 Из коллекции Австрийской
 национальной библиотеки, Вена



Фортуна. Рельеф
с гербом семьи Ручеллаи
Около 1460
Паллаццо Ручеллаи, Флоренция



Исида Фария
(Защитница маяка)
Монета Александрии
II век до н.э.



Баччо Балдини
Бернардо Ручеллаи
и Лукреция Торнабуони
(Наннина) де Медичи
на Корабле Фортуны
1466
Гравюра на меди. Из коллекции
Кабинета гравюр и эстампов
Государственного музея Берлина



101

Паоло Маннуччи,
по рисунку Бернардино
Пинтуриккьо
Фортуна
1504—1506
Мозаичное панно (фрагмент),
Сиенский собор



Николлетто да Модена
Фортуна
Около 1506
Гравюра на меди



Аллегория бедности
(также интерпретируемая
как аллегория праздности).
Приписывается
Корнелису Антонису
Около 1530
Рисунок. Из коллекции
Британского музея, Лондон



Альбрехт Дюрер
Немезида,
или Великая удача
1501—1502

Гравюра на меди, 33,3 × 23,1 см
Из коллекции Метрополитен-
музея, Нью-Йорк

καλὸς δ' ἐπὶ πᾶσι βίβηται.



AND. CRATANDER.



Леонардо да Винчи
Аллегорическое
изображение
Волна и Орла
1516
Бумага, сангина, 17 × 28 см
Из коллекции Королевской
библиотеки, Виндзор



107

Бернхард Штригель
Максимилиан I со своей
семьей (фрагмент)
1515

Доска из липы, масло,
72,8 × 60,4 см. Из коллекции
Музея истории искусств Вены



Аньоло Бронзино
Аллегория Счастья
1564
Медь, масло, 40 × 30 см
Из коллекции галереи Уффици,
Флоренция



109

Гвидо Рени
Фортуна, дарующая
любовь
1623
Холст, масло. Из коллекции
Пинакотеки Ватикана

18+

10.11 - 9.12

DV REYR

НАСТЯ САЛЕ РОНККО

АНТТИЛАЙТИНЕН

КАТРИ КАЙНУЛАЙНЕН &
МАКСИМИЛИАН ЛАТВА

SOLYANKA.ORG

СЕЗОН
ФИНСКОГО
ПЕРФОРМАНСА
НА СОЛЯНКЕ

ART THAT MOVES

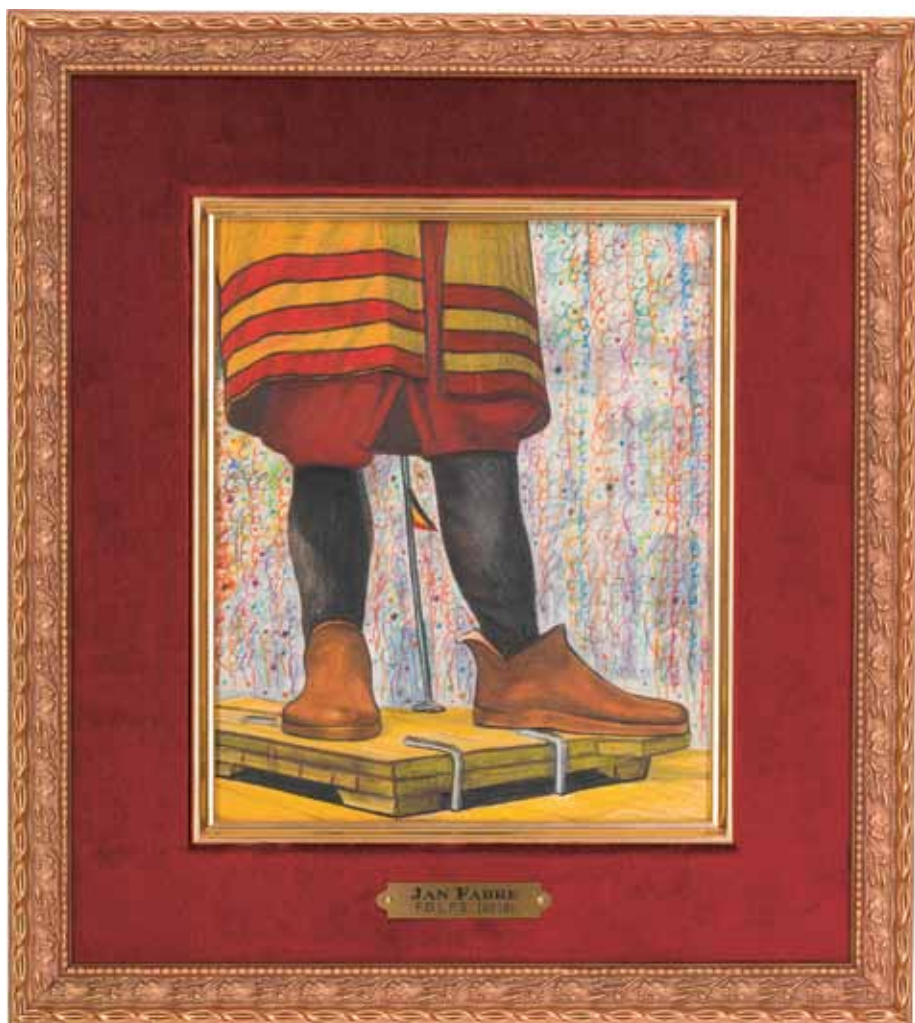
SOLYANKA VPA
VIDEO PERFORMANCE ARTS AT SOLYANKA

КУРАТОР СЕЗОНА
МАРГАРИТА ОСЕПЯН

~ ОБЗОРЫ ~

Так получается, что с каждым номером мы всё подробнее пишем о выставках, которые считаем самыми важными или интересными в сезоне. Тому есть свои причины: анонс можно прочитать в интернете, краткий обзор газета сделает на следующий день после открытия — и чтобы принять решение о походе в музей, этого достаточно. Но когда экспозиция уже осмотрена, а её содержание достойно большего, чем беседа в музейном кафе, — вот тут и редакции, и авторам хочется всмотреться в неё как можно пристальнее.

111



Ян Фабр
Карнавальный великан
в Брюсселе
2016
Цветные карандаши, пастель,
хромовый картон, 32,3 × 29,2 ×
2,2 см. Золочёная рама, паспарту
из красного бархата
Фотография: © Pat Verbruggen
© Angelos bvba
Изображение предоставлено
Государственным Эрмитажем,
Санкт-Петербург



Андрей Ерофеев

ЭПОХА АНОНИМНОГО ИСКУССТВА

Всё чаще нашу общественную жизнь сравнивают с эпохой сталинизма. И хотя многим эти сопоставления нажуются риторическим сгущением красок, кое в чём они вполне оправданны. В исчезновении художника с авансцены публичной жизни, например. Вспомните громкие, часто скандальные выступления художников сто и более лет назад. Репин, Перов, Васильев своими обличительными картинами многим портили настроение. Грубым образом оскорбляли религиозные чувства. Потом пришли Врубель, Сомов и Бенуа с их вычурным эстетством, далее возник хипстер Ларионов, потом Кручёных, Маяковский, сумасшедший лётчик Татлин, Родченко и великий магистр Малевич. Любой без труда продолжит этот ряд. Я намеренно называю фамилии, а не тенденции, ибо современники превозносили или хулили конкретных художников, которые умели перекричать ре́в социальных потрясений времени.

И вдруг всё кончилось. Наступила эпоха анонимного искусства. Дело не в том, что художникам навязали единую стилистику «социалистического реализма» — такой стилистики на самом деле не было. И если глаз сейчас вдруг ловит остаточные признаки общего художественного языка на поверхности сталинского искусства, как, например, некоторые нотки ар-деко в работах 1930-х годов, то невольно радуется этому налёту изящного, этой пыльце эстетического на теле переродившегося организма. Но махровая послевоенная сталинская культура принципиально чужда языковой однородности. В ней укрощены приёмы образной характеристики предмета изображения. Художник принуждён к одним лишь описательным операциям. Он — в идеале — вообще лишён права голоса и подписи. Всё это хорошо известно и прекрасно выражено, например, в работе Леонида Сокова «Ленин-Джакотетти. Встреча двух скульптур», где индивидуалистскому

европейскому искусству противопоставлена арт-продукция, смысл которой заключён в демонстрации объекта, а не способов его изображения. Николай Андреев был не чужд импрессионистическим и символистским тенденциям в скульптуре. Но его «Ленин-вождь» потому и стал иконографическим образцом, что почерк Андреева предельно растворился, а личность художника стёрлась в процессе аккуратного безэмоционального описания. Андреев лепил не образ, а каменный аналог персонажа. Так мастер-полинезиец или индеец во времена замкнутого существования племенной цивилизации вырезал изображение тотемической лягушки, змеи или черепахи. Историческая и культурная дистанция сглаживает магическую энергию и объективизм тотема. В витрине художественной институции типа «Нэ Бранли» или Британского музея тотем похож на яркий образчик удалого экспрессионизма. Но попробовал бы кто-то из первых путешественников-этнографов повосхищаться среди динарей формальным строением тотема! Само обозначение «скульптурной» его составляющей есть богохульство и оскорбление чувств шамана и его паствы. Примерно так же обстояло дело и с изображениями вождей в сталинские времена. Искусствоведческий анализ и обсуждение формальной стороны идола — вариантов обработки и расцветки камня или общей характеристики формы («яйцеобразная», «фаллическая» и так далее) — были абсолютно табуированы.

Но всё решительно поменялось во времена оттепели. Канонические повторы кончились. Из-под анонимных образцов всё настойчивее начали выглядывать сначала уши и пальцы, потом стала видна рука, а вместе с ней и личность художника. Постепенно тотемы Лениных, всевозможных воинов, матерей и пионеров с горнами спустились с религиозных нотурнов и перешли в залы музеев. Превратились в художественные отпечатки личностей творцов-демиургов, таких как Эрнст Неизвестный, Вадим Сидур, Евгений Вучетич или Зураб Церетели. Все эти люди ощутили своё право напрямую и на равных общаться с вождями. Как с умершими, так и с живыми. А когда правитель вдруг допускает своеволие не только в культурных, но и в социальных вопросах, то русский художник считает себя вправе ему на это указать. В этом аспекте разница между Неизвестным, выступившим против Хрущёва в Манеже, и группой Pussy Riot, бросившей вызов Путину, минимальна. А если правитель не желает

вдруг общаться, то позволено его публично высмеивать, выставлять в откровенно издевательском виде, как это делали Комар и Меламид, упомянутый уже Соков, а также севший в тюрьму за карикатуры на Брежнева и членов Политбюро Сысоев. Ощущение исключительности своей роли в обществе, «метапозиции» критического суждения — родовое свойство отечественного художника. Взаимоотношения художников и российских властей часто напоминают миф о Давиде и Голиафе, поскольку всё в нашем обществе уверены, что конечная победа всё равно достанется творческой личности. На таких условиях на арену несколько лет назад вышел Пётр Павленский. Мастерски провёл поединок, дойдя до высшей провокации, осквернил отчий дом президента и — о чудо! — невредимым победителем сошёл с ринга.

И тут свет погас, представление закончилось. Конвейер художников-трибунов остановился. Новых не появилось, а все прежние затихли. Ау, Кулин! Ау, Бренер! Даже про Церетели сегодня ничего не слышно. Где твои железные монстры, Зураб? Почему Кремль со всех сторон вновь окружают анонимные тупые идолы? Вы, вероятно, заметили, что в Москве за последние несколько лет появилась череда бронзовых памятников. Иногда эти монументы хорошо просматриваются со всех сторон, как Жуков, Александр II, какой-то святой или патриарх около Манежа. Теперь вот ещё — князь Владимир на Боровицкой горке. А иногда они почти скрыты от глаз посторонних, но от этого не теряют своей идеологической важности. Так, например, во дворе моего дома на углу Ордынки и Черниговского переулка, где располагается Общество славянской письменности и культуры, в прошлом году ночью тайно установили памятник Сталину. Сделали это безо всякого разрешения черносотенцы и ряженные казаки. Не бюстик какой-нибудь, а самый настоящий, в два человеческих роста бронзовый истукан вождя, весело шагающего по земному шару. Такое самоуправство не всем начальникам пришлось по душе. За кремлёвской стеной возник спор. Понятно, что дискутировали не о художественном качестве, не об уместности расположения монумента около детской площадки, а о самом герое изображения. О чём ясно свидетельствует компромисс: разрешив сохранить памятник, чиновники обязали инициаторов акции закамуфлировать его содержание. Вместо имени Сталина на табличке появилось

имя Тальнова. А явно неуместная при такой подмене курительная трубка была лобзиком выпилена с кусочком бронзового пальца. Имя автора памятника и вовсе отсутствует. К Сталину-Тальнову по советским праздникам идёт толпа с цветами. Здесь же дают клятву добровольцы, едущие в Донецк и Луганск. Владельцы памятника относятся к нему не как к бронзовой отливке, а как к идолу, то есть священному объекту, имеющему прямую связь с обожествлённым героем. Это для них не слепок Сталина, а сам Сталин «как живой». Голову объекта еженедельно чистят от патины, пыли и птичьего помёта, кителью же позволяют грязниться как настоящей военной одежде, а сапоги держат всегда начищенными. Совсем недавно памятник был снова переименован, теперь табличка гласит, что это изображение скульптора Вячеслава Клынова. Ясно, что Сталин-Тальнов-Клынов не замышлялся как художественное высказывание. Авторский почерк, стилистическая искра были бы для заказчиков монумента излишними и даже оскорбительными. Боевые клятвы не даются на фоне искусства. Не желают видеть в этом памятнике художественные смыслы и идущие к нему паломники. Формально этот памятник славит малоизвестного певца, а, по существу, он демонстрирует партийный культ личности, который власти, с одной стороны, официально не признают, но, с другой стороны, и не собираются пресекать. Надо признать, что эта анонимная скульптура более показательна и важна для понимания нашего времени, чем авторские работы художников современного искусства. В ситуации скоротечных и катастрофических перемен, которые сегодня в России сменяют друг друга, не успевая получить должного осмысления и образного выражения, все авторские высказывания фатально оказываются вторичными производными событий. В такую эпоху именно безличностные объекты, не калиброванные логикой и смыслами проекта, не охраняемые авторским надзором от идеологических искажений, становятся вместо искусства «говорящими вещами» цивилизации. Россия учится жить без искусства, то есть без рефлексивного критического зеркала и без образного проекта будущего. Единственные разумные люди, хранители здравого смысла — наши художники — отказались от борьбы за живучесть корабля. Покинули капитанскую рубку. Разошлись по каютам в ожидании неизбежной беды. Понимая лукаво, что даже если всё исчезнет, они — останутся.

ВЕРТОГРАДЫ МИХАИЛА ШВАРЦМАНА

Московский музей
современного искусства
18 октября 2016 — 15 января 2017 года

114 Называя того или иного художника «легендарным», обычно имеют в виду, что память о нём сохраняется не только в трудах исследователей, претендующих на объективность, но и в разноречивых, порой даже не слишком достоверных, отзывах современников. Сочетаясь и трансформируясь, такие отзывы порождают персональный миф, который особым образом соотносится с реальной фигурой и реальным наследием. Иначе говоря, легендарный — это тот, чья слава выходит далеко за рамки строгих биографических фактов и сугубо искусствоведческих суждений.

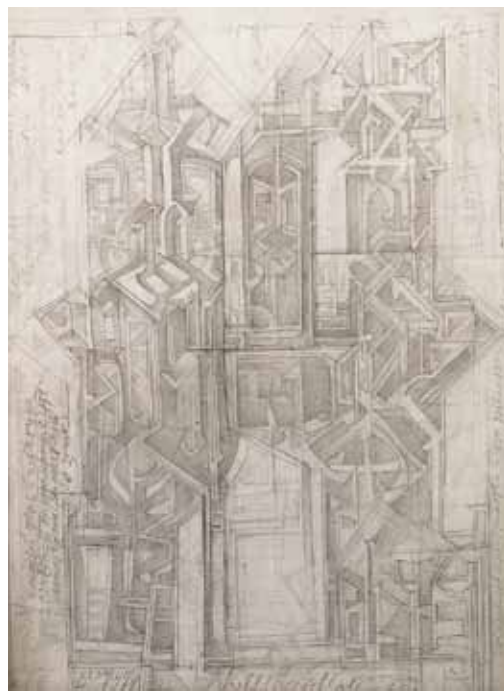
Михаил Матвеевич Шварцман под такое определение подпадает безусловно. Среди нонконформистов Москвы он слыл нонконформистом вдвойне (или, наоборот, отчасти), поскольку отвергал не только официальные установки в области искусства, но и те «правила игры», которые были приняты большинством его вольнодумных коллег. Если добавить к этому едва ли

не пророческую харизму, крутой нрав и мистическую подоплёку его живописи, станет понятно, что человек с подобным набором качеств был буквально обречён на поклонение со стороны одних и неприязнь других. Пожалуй, в «прогрессивном лагере» у вторых всегда был численный перевес: Шварцман выламывался из более или менее стройной модели «несоветского искусства», но при этом не замечать его тоже не очень получалось.

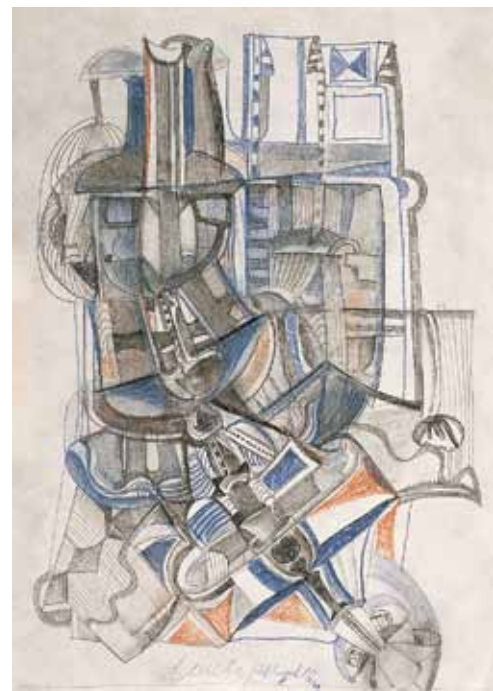
К достоинствам нынешней выставки, приуроченной к 90-летию художника, надо отнести стремление куратора Сергея Хачатурова преодолеть привычную бинарность оценок. Хотя экспозиция составлена из разделов, названия которых созвучны умонастроениям главного героя («Кристалл», «Древо жизни», «Зеркальная перспектива знана» и др. — всего числом восемь), здесь всё же не видно намерения дословно расшифровать или наглядно проиллюстрировать знаменитую «иератическую концепцию», а тем более за неё агитировать. Кураторская затея заведомо воздушнее, театральнее и, как наверняка подумали истовые приверженцы Шварцмана, легкомысленнее того труда, который сам автор именовал «тяжкой молитвой делом». Однако и носители иронично-неприятного отношения к творчеству этого художника не встретят здесь

сочувственного подмигивания со стороны устроителей. На выставке почти оставлена за скобками (вернее, переведена на уровень экспликаций и каталожных текстов) та метафизическая проблематика, с которой столь одержимо пытался совладать Михаил Матвеевич. Порой миссия достучаться до других казалась невыполнимой, и тогда он писал: «Одиночество, подобное одиночеству чудовища, пережившего свою породу (Леон Блуа), — это обо мне». Экспозиция в ММСИ как раз не оставляет Шварцмана в одиночестве, она хочет быть гуманной, дружественной, поясняющей и ассоциативной.

Позволим себе предположить, что куратор, репрезентируя художника, внутренне придерживался позиции под условным названием «модернист в контексте метамодернизма» (последний термин предложен в 2010 году голландскими философами Тимотеусом Вермюленом и Робинотом ван дер Анкенотом, дабы заменить неуклюжую конструкцию «постпостмодернизм»). Говоря проще, отыскивал в наследии Шварцмана те закономерности и тенденции, которые вовсе не обязательно декларировались самим автором (или декларировались в иной форме), после чего подбирал им родственные аналогии. Таковыми могли оказаться и древности — например, икона XVII века «Богородица Вертоград



1



2

1.
Михаил Шварцман
Созидаемое
пространство
1974

Бумага, графитный карандаш,
38 × 28,4 см. Из собрания
семьи Михаила Шварцмана,
Москва. Изображение
предоставлено Московским
музеем современного искусства

2.
Михаил Шварцман
Цикл «Иературы истины».
№ 25. Проблема
1978

Бумага, графитный и цветной
карандаш, 29,8 × 20,9 см
Из собрания семьи Михаила
Шварцмана, Москва.
Изображение предоставлено
Московским музеем
современного искусства



1



2

1.
Михаил Шварцман
Всеведение
1980

Доска, холст, левкас, темпера,
76 × 52 см. Из собрания
семьи Михаила Шварцмана,
Москва. Изображение
предоставлено Московским
музеем современного искусства

2.
Михаил Шварцман
Пантеон
1972

Доска, холст, левкас, темпера,
100 × 75 см. Из собрания семьи
Михаила Шварцмана, Москва.
Изображение предоставлено
Московским музеем
современного искусства

115

заключённый» или таинственные «Фигуры в крипте» Юбера Робера, — и работы молодых художников Артёма Филатова и Ивана Новикова, которые (и работы, и художники) никак не могли, понятное дело, влиять на мэтра, но вполне пригодились для тематических проекций.

Особо стоит отметить, что в ряде случаев вместо оригиналов использованы репродукции на ткани — вспомнить хотя бы архитектурные композиции авангардиста Якова Чернихова или рисунок «Древа сфирот» из манускрипта врача и философа Роберта Фладда. К слову, в слегка колышущийся текстиль переведено и монументальное панно Шварцмана–Даумяна, в начале 1960-х украсившее вестибюль МИФИ. Подобные ходы, по смыслу не совсем музейные, на практике очень даже подыгрывали атмосфере воздушности и театральности, упомянутой выше. Свою роль в безмолвном спектакле сыграли и деревянные конструкции, едва уловимо перекликаясь со шварцмановскими иературами (выставочный дизайн Кирилл Асса и Надежды Корбут).

Такова форма подачи материала — казалось бы, давно знакомая. И всё же не зря мы подыскивали словесную замену «постмодернизму». Важный момент: это не «игра в Шварцмана», подразумевающая прихотливое порхание по эпохам и стилям ради удовольствия от эфемерных перекличек.

Несмотря на внешнюю лёгкость и будто бы необязательность кураторских построений, все они неизменно «возвращаются, сделав круг» к исходной фигуре художника. Речь даже не о том, что помимо всяких добавок и дизайнерских приключений в проекте достаточно работ Шварцмана — и холстов, и левкашенных досок, и рисунков, — чтобы расценить это зрелище как полноценную персональную ретроспективу. Существеннее, что те самые «круги» от протагониста не отвлекают, а напротив — придают его произведениям дополнительный диалоговый потенциал. Разгерметизируют их, что ли.

Такая разгерметизация значима по нескольким причинам. Во-первых, не забудем о разного рода предубеждениях. А вот на этой выставке Михаил Шварцман выступает не столько в амплу идеолога и гуру, сколько в качестве «автора изображений» — и они, изображения, оказываются интересны сами по себе, без специальной накачки, просто как часть мировой визуальной культуры. Во-вторых, за счёт удачных сопоставлений отчасти снимается конфликт этих изображений с подписями. Ведь известно, что названия для многих своих иератур Шварцман давал накануне персональной выставки 1994 года в Третьяковской галерее — давал почти наобум, под натиском музейщиков. Эти названия сохранены и сейчас, но за счёт аналогий и параллелей с другими художниками они

теряют свою назывную силу, у них здесь подчинённая функция. Наконец, метафизика в концентрированном виде (у Шварцмана именно так) — чрезвычайно сложна для восприятия, но в залах ММСИ имеются подсказки, облегчённые форматы и доступные рифмы. Зритель должен оценить.

Строить догадки, понравился бы такой кураторский подход самому автору, в данном случае совершенно ни к чему. Понятно, что нет, и дело отнюдь не в огрехах экспозиции. Шварцман болезненно относился к посторонним интерпретациям своего творчества, и любые попытки скроить свою персональную выставку по чужим лекалам воспринимал в штыки. В перестроечные годы, когда на Западе возник жгучий интерес к этому загадочному художнику, он под разными предлогами умудрился ответить отказом буквально на все предложения о гастрольных показах. Рассуждая в сегодняшних рациональных категориях, можно прийти к выводу, что при жизни Михаил Матвеевич одной рукой строил, а другой тут же разрушал свою карьеру. Строил и разрушал — ради только ему ведомых задач. Имел на то полное право. Но в его отсутствие разрушать уже незачем, уместнее понемногу достраивать.

Дмитрий Смолев



Рафаэль Санти
Портрет Элизабеты
Гонзага
1504—1505
Доска, масло, 52,5 × 37,3 см
Из коллекции галереи
Уффици, Флоренция

ВЫСТАВКИ СТАРОГО ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА В ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМ. А. С. ПУШКИНА

Рафаэль. Поэзия образа.
Произведения из галерей Уффици
и других собраний Италии
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
13 сентября — 11 декабря 2016 года

Пиранези. До и после.
Италия — Россия. XVIII—XXI века
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
20 сентября — 13 ноября 2016 года

Две экспозиции московского ГМИИ хочется объединить респектабельной темой «искусство старых мастеров». Задана эта тема, как все помнят, незабвенной книгой худож-

ника Эжена Фромантена. Написанная в XIX столетии, она и сегодня является образцовой в отношении того, как можно интеллигентно, темпераментно по языку и сложно по эмоции рассказывать об искусстве.

Материал и кураторские интерпретации обеих выставок как раз располагают к подобному неспешному жанру прогулки-собеседования, общения, в котором первостепенное значение имеет и литература. В случае с Рафаэлем куратор, хранитель итальянской живописи Виктория Марнова предложила сделать путеводной нитью выставки афоризм Симонида Кеосского *ut picture poesis*, «живопись подобна поэзии». Это, конечно, достойный путь в смысле понимания эпохи Возрождения как мира достигнутой гармонии всех видов человеческой деятельности. Достойный он и потому, что наполнение выставки очень намерное и скромное. Восемь живописных и три графические работы Рафаэля привезены из галерей Уффици и других собраний Италии. Каждую работу важно

было представить как драгоценность в оправе из культурных референций, аллюзий и ассоциаций. Потому параллельными экспонатами выставки оказались стенды с поэтическими текстами современников живописца о нём самом и его произведениях. Большинство из них впервые переведены на русский язык сотрудником МГУ Павлом Алёшиным.

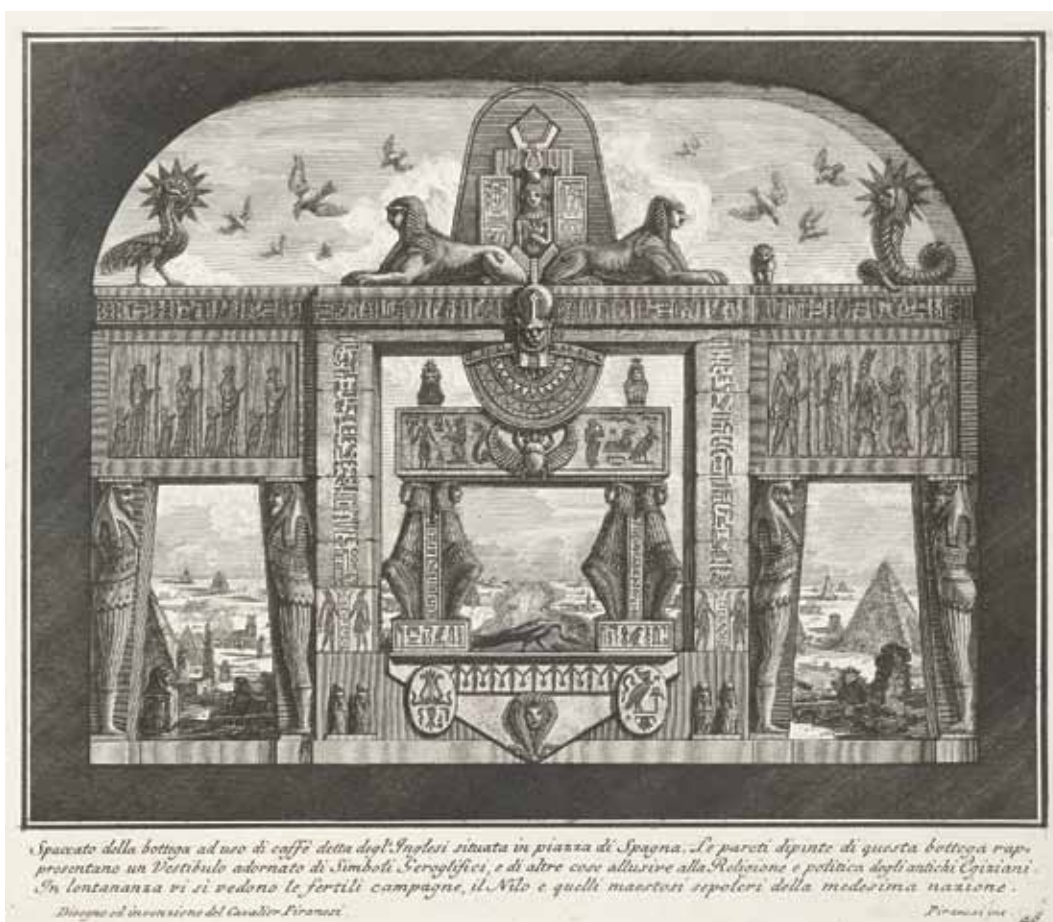
Итак, экспозицию можно уподобить просветительской прогулке «Рафаэль в отсветах разных миров культуры». Посетителя встречает большой красный стенд «Рафаэль в русской культуре». На нём можно прочесть, что «устойчивый интерес к Рафаэлю в России сформировался в эпоху романтизма», а «так называемые авангардисты» призывали сбросить Рафаэля с парохода современности одним из первых. Если художника заключают в такие доспехи из стальных искусствоведческих догм и постулатов, то главная концептуальная ценность выставки определяется как общеобразовательная.

Сложное же пространство понимания культуры намечается в сопоставлении без комментариев конкретных произведений художника с конкретными поэтическими текстами его эпохи.

Когда читаешь стихотворные послания Антонио Тебальдео, Агостино Беаццано, Джироламо Борджиа, то понимаешь как раз, почему авангардисты никогда не сбросили бы Рафаэля с парохода современности. Стихи его современников по-своему прекрасны, но архаичны и даже заурядны. Как справедливо заметил в переписке со мной Павел Алёшин, с гением Ариосто (тоже современника Рафаэля) эти стихи соотносятся так же, как язык эпохи Тредиановского соотносится с языком Пушкина. Алёшин называет подобные стихи «рифмованной риторикой» и говорит о том, что настоящая поэзия «присутствует разве что в стихах Кастильоне, особенно в стихотворении „Тяжело душе моей, коль мысль в ней не блуждает...“». В оригинале это чудеснейшая вещь. И очень современная, кстати,

по форме». Вот такие экскурсы, которые дарит выставка, действительно драгоценны. Хотя бы потому, что позволяют выволить Рафаэля из футляра словесных о нём догм и на материале литературного творчества уяснить грань между талантом и гением. Опять-таки, ведомые стихами без комментариев, мы склоняемся к методу собственных сопоставлений и сличений. Если увидеть творчество Рафаэля даже в сравнении с живописью его учителя Пьетро Перуджино, то можно понять различие художников-визионеров и художников — законодателей стиля. Перуджино — законодатель стиля Высокого Ренессанса. Он относится к картине как к некоему проекту, в котором прагматическим путём находится компромисс между тем, что искусствовед Джулио Арган назвал «теоретическим и эмпирическим пространством, воображаемым и зрительным образом». Все его герои похожи, они сверяются с выбранным эталоном лица и типом. Перуджино предлагает нам матрицу стиля. Рафаэль

предлагает универсальный синтез, который Арган именует «актом божественного откровения». И это откровение требует постоянной проверки «в любом явлении действительности». Раз и навсегда заданной матрицей оно быть не может. Рафаэль мыслит как Архитектор, которому важно решить пластически-пространственную задачу в данный конкретный момент. И архитектурника даже его портретных образов впечатляет как раз тем же, чем впечатляют работы авангардистов-визионеров: не матрица диктует решение, а каждый раз заново налаживается, монтируется каркас универсальных связей, позволяющих воочию убедиться, что «всеобщее заключено в частном, божественное — в природном, вечное — в преходящем» (Дж. К. Арган). Возьмём ритмический узор золотых прямоугольников на платье Элизаветты Гонзага: свободные синкопы геометрии цвета напоминают психологическое переживание пространства эпохи второй волны модернизма. Щедрая свобода и лёгкость жизни внутри правильной координатной



Джованни Баттиста Пиранези
Оформление в египетском стиле Английского кафе, со сфинксами на карнизе 1769
Гравюра. Из серии «Различные способы украшения намянов и других частей зданий, заимствованные из архитектуры египетской, этрусской и греческой с апологетическими рассуждениями в защиту египетской и тосканской архитектуры, произведение навалера Джамбаттисты Пиранези, архитектора»
Изображение предоставлено ГМИИ им. А. С. Пушкина

сетки — это дизайн Оттепели. Неспроста искусство времени Рафаэля вдохновляло многих мастеров второй половины XX века, включая гиперреалистов и мультимедийных художников.

Если осмотр экспозиции Рафаэля можно уподобить прогулке, то посещение выставки «Пиранези. До и после» — целому *Grand Tour* просвещённого путешественника. Великий мастер архитектурных vedute XVIII века Джованни Баттиста Пиранези не обделён вниманием художественной общественности. По всему миру регулярно устраиваются выставки с участием его фантастических и часто пугающих офортных листов с грандиозными развёртками римских форумов, нрюками, цепями и дыбами мрачных темниц. Совсем недавно в ГМИИ офорты Пиранези соседствовали с образцами концептуальной «бумажной архитектуры» позднесоветского времени. В Эрмитаже в конце 2011 года Арнадий Ипполитов сделал ювелирную по красоте общения графических наприччи барокко и Просвещения выставку «Дворцы, руины и темницы. Джованни Баттиста Пиранези и итальян-

ские архитектурные фантазии XVIII века». Сегодняшняя экспозиция словно аккумулирует темы всех возможных контекстуальных прочтений наследия великого интерпретатора и компониста.

Многие залы выставки можно уподобить инсталляциям, созданным по офортам самого Пиранези из серии *Vedute di Roma*, на которых глыбятся дикие ландшафты из тысяч старинных предметов, агрессивно захватывающих, подчиняющих себе пространство. Так, в Белом зале в центре теснятся слепки с античных сосудов и надгробий, по периметру шелестят гравюры Пиранези и других мастеров разных эпох с фантастическими капричио и археологическими штудиями, а в нише на драных гофрированных картонках колышется монументальное живописное панно Валерия Кошлякова с полустёртыми классическими руинами. Весь этот сыр-бор, дополненный в других залах советскими проентами в стиле архитектурной мегаломании и фильмом Грегугара Дюпона, в котором мы оказываемся в трёхмерных моделях пиранезиевских «Темниц», конечно же, создаёт трудности и помехи в общении с наследием

эксцентричного гения. Будто мы бродим по острову среди обломков цивилизаций. Смее предположить, что в таком бесцеремонном и жёстком по отношению к зрителю сценарии — одно из главных достоинств выставки. Задуманная куратором Федерикой Росси и сокураторами Мариной Майской, Юлией Меренковой, Семёном Михайловским, Александрой Даниловой экспозиция превратилась не в «повторение пройденного», а в подлинный *research*, исследование, азартное и трудное, сулящее нежданное открытия. Открытия, сравнимые с теми, что делали просвещённые путешественники XVIII столетия, совершая *Grand Tour* в страны античного мира. Многосоставность этой выставки соответствует методу общения с искусством самого Пиранези, брутального невротика и одновременно — изысканного остроумца, подмечающего в архитектуре гримасы характеров и пантомиму жизни человеческой.

Сергей Хачатуров

Джованни Баттиста Пиранези
Вид на Пьяцца-дель-Пополо
1748—1788
Гравюра. Лист из серии «Виды Рима». Изображение предоставлено ГМИИ им. А. С. Пушкина





Специальная астрофизическая обсерватория РАН, вид изнутри 2016
Фотография: © Юрий Пальмин
Изображение предоставлено организаторами выставки

ОБСЕРВАТОРИЯ

Специальная астрофизическая обсерватория РАН, Нижний Архыз, Республика Карачаево-Черкесия
16 октября — 5 ноября 2016 года

История выставки в Нижнем Архызе началась, когда директор Австрийского культурного форума Симон Мраз был приглашён Марианой и Матиной Гоговыми в Карачаево-Черкесию, чтобы в перспективе реализовать в республике совместный кураторский проект. Так появилась выставка в обсерватории Академии наук, где работает самый большой на постсоветском пространстве оптический телескоп. Туда, где в отдалении от мира, почти как в монастыре, живут учёные-астрономы, приехали художники из Австрии и России — осмыслить пространство

и создавать *site-specific* инсталляции. Неудивительно, что это место покорило гостей: горные реки, сползающий по склонам туман, руины средневекового аланского города, сохранившиеся византийские храмы X века и, главное, — почти не изменившийся с 1970-х годов советский научный посёлок, который теперь кажется почти что НИИ из романа Стругацких. Всё это — лакомый материал для художественной интерпретации. Однако больше всего на потребовавшей серьёзных усилий многочисленных организаторов выставке поражает то, что она сделана, по сути, только для жителей научного городка, которые почти не сталкивались в своей жизни с современным искусством. Всего учёных, членов их семей и других жителей посёлка порядка тысячи человек — и это максимальная аудитория проекта. На открытие приезжали журналисты, на выставку можно добраться и на ма-

шине, зарегистрировавшись на сайте обсерватории, но это, очевидно, немного добавляет к общему числу зрителей. Всё это неминуемо подводит к вопросу, выходящему за пределы конкретного проекта: насколько выставки, рассчитанные на тысячу зрителей, осмысленны сегодня, когда качество экспозиции измеряется длиной очереди на неё? Поскольку оценки с точки зрения качества в современном искусстве ненадёжны, на их место пришли вроде бы более объективные цифры. Кого выберет музей: сто посетителей, которым важно увидеть работы, или десять тысяч, которых сумели привлечь мультимедийными аттракционами? И если, скажем, поэтические чтения интересны десяти слушателям, то стоит ли их проводить? Сомнения организаторов, интересны ли им эти десять человек, перерастают в другой вопрос: а имеют ли ценность стихи, которые хочет услышать лишь жалкая



Ирина Корина
Светилица
2016
Объекты, смешанная техника
Фотография: © Юрий Пальмин
Изображение предоставлено
организаторами выставки

горстка? И кому же в такой ситуации сдались учёные из Нижнего Архыза, которые, по их словам, «ни за что не хотели бы переехать в Москву, потому что там невозможно сосредоточиться на работе»? Да, у них есть гранты, международные проекты, перспективные исследования, но нет притока молодых кадров, готовых запереть себя в научном ските. А между тем собравшиеся вокруг работ астрономы вовсе не проявляли неприязни к непонятным и неброским внешне вещам, они обнаруживали интерес и — понимание.

Конечно, у всех многочисленных организаторов проекта, среди которых и сама обсерватория, и Министерство культуры Карачаево-Черкесии, и Gogova Art Foundation, и Австрийский культурный форум в Москве, и Section A в Вене, имелись свои цели. Однако всё тот же Симон Мраз высказывает свою позицию вполне определённо: «Я не миссионер. Мне кажется, что создание художественного произведения — это ценно и важно само по себе. Художник что-то делает, возникает работа — и это уже результат. Увидят или не увидят критики, журналисты, зри-

тели — не так важно. Важно, что что-то возникло. И это не мой подход — считать, сколько зрителей пришло на выставку. Это вообще не цель. Пришли зрители — хорошо, не пришли — тоже хорошо. Это никак не изменяет ценность работы, она уже состоялась. Что-то пережили художники, что-то почувствовали те тридцать зрителей, которые специально приехали посмотреть выставку, и что-то, возможно, в них изменилось. Этого достаточно».

Проект критиковали за отсутствие остросоциального аспекта: учёным сейчас живётся несладко, Академия наук почти уничтожена — есть о чём поговорить, в том числе и на языке искусства. Однако проекты, реализованные с подачи Мраза, никогда и не были социальными — они были целиком романтическими. Они отражали впечатление человека, приехавшего на край земли и попавшего в живую легенду — об отважных покорителях севера с ледокола «Ленин», о рабочих российских промышленных гигантов, наконец, об учёных-отшельниках, рассматривающих звёзды в самый большой в Союзе телескоп. И его восхищение всеми этими

легендарными реалиями вполне искреннее, потому что это взгляд человека не вполне из наших реалий. Симон Мраз создаёт повод, чтобы некоторое количество людей, и в первую очередь художники, смогли увидеть и внимательно рассмотреть то, что ему кажется потрясающим. И художники подключались к проекту не для того, чтобы скорбеть над участью российских учёных под гнётом реформы РАН, а именно чтобы ностальгировать, создавать нечто вроде воспоминаний о фантазийном детстве, где Новый год, и папа-физик рассказывает о движении планет на примере шариков и конфет на новогодней ёлке, и космос видится таким непостижимым и таинственным. Точнее всего такое понимание задачи передают работы Ирины Кориной, где в волшебных ящичках вращается миниатюрная Вселенная из ёлочных игрушек, сладостей и чайных пакетиков. Чай пьют астрономы, по меньшей мере последние тридцать лет собирающиеся в столовой каждый день в десять и в три — наверное, поговорить о звёздах и вечности. Художница рассказывает, что учёные, пришедшие посмотреть

работу, долго заглядывали в ящички, а затем спросили, почему у игрушечных планет разная угловая скорость. Кажется, абсолютно все художники прониклись атмосферой зачарованного места в горах и включились в эту игру. Фотограф Юрий Пальмин вспомнил, как в детстве мечтал быть астрономом: воплотить его мечта, жил бы он тогда в похожем городе. Будучи специалистом по архитектурной фотографии, Пальмин заснял архитектуру посёлка, чтобы люди, которые там живут и смотрят в небо или в свои расчёты, перевели взгляд на то, что их окружает на земле: не просто на дома, но на модернистский ансамбль, достойный внимания сам по себе. Александра Паперно тоже ностальгирует по звёздам, но в историческом контексте. Она сделала серию работ, изображающих созвездия, какими человечество их видело в разные эпохи. Сейчас звёзды группируют иначе, и таких созвездий больше нет.

Серия экспонируется в одном из византийских храмов, заменяя утраченный декор, который часто включал изображения небесного свода. Эва Энгельберт посвятила свой проект советскому дизайнеру Галине Балашовой, которая разработала фирменный стиль всей космической отрасли СССР: от внутренних отсеков кораблей до знаков отличия на костюмах космонавтов. Анна Титова вызвала наибольший интерес и приязнь учёных, организовав посреди закрытых для посторонних мастерских небольшую зону отдыха и встреч. Над ней художница поместила «лицо ветра», как его себе представляет один из воспитанников местного детского сада. Контур с детского рисунка в увеличенном виде был повторён с помощью зелёных неоновых ламп. Учёные обнаружили близость получившегося произведения к витражам в самой обсерватории, и объявили работу посвящением архитектору обсер-

ватории Дауду Еникееву. Наконец, стрит-художник Тимофей Радя поместил на небо подвешенную на подъёмном кране сияющую надпись: «Они ярче нас». На самом деле, окажется выставка остро-социальной, она была бы обращена вовне, к той публике, которая как раз и не поехала в такую даль ради небольшой экспозиции. В итоге же лучшими получились как раз те произведения, которые не просто осмысляют пространство, но обращаются непосредственно к его обитателям, их памяти, ностальгии и романтическим надеждам юности. Те, которые заставляют их снисходительно улыбаться, думая о наивных художниках, не расставшихся с идеализированными представлениями о первооткрывателях звёзд, и немножко о себе самих, тоже не расставшихся.

121

Алина Стрельцова



Тимофей Радя
Они ярче нас
2016
Инсталляция
Фотография: © Юрий Пальмин
Изображение предоставлено
организаторами выставки

ЯН ФАБР: РЫЦАРЬ ОТЧАЯНИЯ — ВОИН КРАСОТЫ

Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

22 октября 2016 — 30 апреля 2017 года

Проект бельгийского театрального режиссёра, драматурга, художника и перформера Яна Фабра представляется очень русским — ни в каком другом месте мира он не мог бы состояться. «Воин, отчаяние, красота» — всё это приметы нашей абсурдной повседневности, где искусство приравнено к штыку. В том смысле, что за него можно заплатить, как за применение оружия.

122

В то же время грандиозная выставка — более двухсот произведений, занимающих 17 залов в зданиях Зимнего дворца, Малого и Нового Эрмитажей и почти всю центральную анфиладу дворов и трансформеров Главного штаба, — чрезвычайно полезна как для тех россиян, кто в музеях служит, так и тех, кто хотя бы иногда в них заглядывает. У эрмитажных сотрудников, например, защемило сердце, когда Фабр начал запросто двигать полотна фламандцев, которые висят на одном месте со времён царя Николая I. Что же касается продвину-

тых пользователей, их художник проверяет на понимание арт-технологий: переодевается в латы, целует на видеокамеру золочёные рамы и мраморные вазы и насмешливо вопрошает — это всерьёз или понарошку?

На лекции после вернисажа Фабр заявил: «Я — художник Средневековья, я верю в силу красоты, её эстетические принципы и этические ценности. Я не создаю красоту, я служу ей, создавая произведения искусства. Я — ремесленник, который всегда собирает их своими руками... Моя мастерская — это моя страна, мои работы — моя конституция. Но я многое украл у великих мастеров. Мои учителя — Брейгель и Босх, их игра воображения богаче, чем у современных художников».

Про воровство, может, и шутит, а вот про красоту — всерьёз? И как эти заявления о ремесленничестве увязать с таким пассажем: «Я — провинциальный художник, не гонюсь за тем, чтобы быть представленным во всех крупных музея мира. Ничего особенного я не делаю: создаю универсальные вещи для универсальных музеев»? Может, этот любитель эпатажа и правда верит, что общается с вечностью и только на неё и работает?

Большинство инсталляций-диалогов Фабра с эрмитажными вещами в исторической части музея воспринимаются сквозь призму таких же вопросов. А ху-

дожник в ответ откровенно отшучивается, как в «Я голову положу за Якоба Йорданса» — лозунге на белой половой тряпке, написанном крупными печатными буквами шариковой ручкой. Или как в подарочном лубке-миниатюре «Поручи коту сметану сторожить» по мотивам старинных фламандских карнавалов.

Гораздо чаще он помещает своё творчество на тонкую грань сакрального и профанного, заставляя балансировать на ней и зрителя. Публика обычно не любит столь дискомфортные ситуации.

Вот Фабр, точнее, его пластиковый аватар, «влип» в копию картины Рогира ван дер Вейдена «Портрет турнирного судьи». Из носа потекла кровь — это классик нанёс ему поражение? Работа художника больше не имеет смысла? Но Фабр производит впечатление профессионального спортсмена, который прекрасно держит удар. Больше того, увлекает за собой массы актёров и публики, чему свидетельство — суточный спектакль-марафон «Гора Олимп».

Для зала Йорданса Фабр создал восемь больших ювелирных мозаик из мерцающих зелёным надкрыльев жунов-златок; мозаики изображают собак и атрибуты *vanitas* — часы и черепа. И здесь же помещены два обшитых златнами собачьих скелета, которые грызут попугаев, тоже вестников

Ян Фабр

Я позволяю себе истекать
2007

Силикон, репродукция картины

Рогира ван дер Вейдена

«Портрет турнирного судьи»

Вид экспозиции «Ян Фабр: рыцарь
отчаяния — воин красоты»

© Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

На стр. 123

Ян Фабр

Преданность
и подражание смерти
2016

Инсталляция. Вид экспозиции
«Ян Фабр: рыцарь отчаяния —
воин красоты»

© Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург





неизбежности перехода в мир иной. Преданность и тщеславие, покорность и суета — чем не рифмы к вопросу о том, где место художника в современном мире. И шире — где место зрителя в мире тотальных фейков?

Для Ван Дейка, которого Фабр как-то назвал Хельмутом Ньютоном XVII века, у автора припасена настоящая граната. Рядом с парадными королевскими портретами Фабр выставляет своих королей, выточенных из каррарского мрамора. За псевдонимами спрятаны его музы и порноревельницы. Одна легко угадывается: Барбара Брюггская — это Барбара де Кюнинг, соратник Фабра, куратор выставки с бельгийской стороны (со стороны Эрмитажа — Дмитрий Озерков).

Как гражданин и монархист, художник не забывает изобразить будущую королеву Бельгии — 15-летнюю принцессу Елизавету Терезу Марию Елену Бельгийскую, герцогиню Брабантскую. Однако, как и на всех своих персонажей, Фабр надевает на неё смешной карнавальный колпак. Кому принадлежит власть, художнику — или тому, кто носит корону? Можно добавить — художнику или толпе? Но как отличить зрителя от толпы?

В Двенадцати колонном зале Фабр как будто высмеивает сам себя. Скульптурная серия «Главы I—XVIII» — это золочёные головы Фабра с оленьими рогами, заячьими ушами и прочими атрибутами недалёкого ума. Но не смешно — тем более,

что он считает портреты разновидностью посмертной маски. То ли подведение итогов, то ли надежда на продолжение борьбы за красоту. Художник и сам не знает.

Экспозиция в Главном штабе — это тоже главы, но уже из жизни Фабра. Тут представлены три основных сюжета. Первый — это история совместного с Ильёй Кабаковым перформанса «Встреча», показанного в Нью-Йорке и Тонио: костюмы Мухи (Небо) и Жука (Земля), эскизы и рисунки обоих художников, видеодокументация диалога двух самых известных в арт-мире насекомых, один из которых говорит по-русски, другой — по-фламандски.

Рядом находится кабаковский «Красный вагон» из постоянной эрмитажной экспозиции, но это совсем другой, сообщнический контекст, нежели в пространствах Йордана и Ван Дейка.

Кстати, очевидна и ещё одна рифма между Кабаковым и Фабром — между кабаковскими лестницами в небо и установленной в Большом дворе Зимнего дворца скульптурой Фабра «Человек, который измеряет облака». Как тут не вспомнить и «Антенну (Посмотри наверх и прочитай слова)», созданную Кабаковым в 1997 году для мюнстерского фестиваля Skulptur Projekte.

Второй сюжет вызвал бурные протесты любителей кошек и собак: Фабр представил инсталляции «Карнавал мёртвых дворняг» и «Протест мёртвых бездомных

кошек». В пространстве Красного трансформера подвешены чучела животных. Чем больше Фабр и Эрмитаж убеждали расстроенную публику, что эти кошки и собаки были брошены хозяевами и погибли на дорогах, тем меньше им верили. Но, даже если верили, всё равно требовали убрать. Размышления Фабра о жизни-смерти, мужском-женском, рае-аде, злых колдуньях и добрых друзьях остались за глухими снобками. Впрочем эта композиция, дополненная висящими на дальних недоступных для публики стенах небольшими картинами — полотном Пауля де Воса и Якоба Йордана «Повар у стола с дичью» и поздней копией автопортрета первой фламандской художницы Катарины ван Хемессен (1528—1587) — оказалась излишне многословной.

Инсталляция «Умбранулум» в Зелёном трансформере умышленно не претендует на статус финальной точки, хотя в общем пространстве выставки она занимает именно такое место. Хоровод из скелетов, где остов, как у жуков, вынесен наружу; инвалидных колясок, обшитых непременно надкрыльями; станков, давно отслуживших свой век; и прочее — это лаборатория Фабра. Именно тут он прячется от суетного мира, одновременно оставаясь в его центре.

Дмитрий Новик



Йоханна Биллинг
Пульхаймский джем-сейшн
2015
Одноканальная
видеоинсталляция, 22'40"
© Johanna Billing
Изображение предоставлено
ГМИИ им. А. С. Пушкина

124 ДОМ ВПЕЧАТЛЕНИЙ. ПРОГУЛКА С ТРУБАДУРОМ

ГМИИ им. А. С. Пушкина,
усадьба князей Голицыных
28 октября 2016 — 31 марта 2017

В усадьбе князей Голицыных открылась выставка медиаинсталляций, где внимание художников сконцентрировано на музыке и звуке. Отдел кино- и медиаискусства, под чьим крылом реализован этот проект, воспринимается публикой пона ещё не вполне родным для консервативного Пушкинского музея. Должно быть, поэтому выставки, проводимые его руководителем Ольгой Шишко, ищут опору в классических сюжетах истории искусства или ссылаются на предыдущие эпохи культуры. В данном случае такой отсылкой служит музыкальное и поэтическое творчество трубадуров. Средневековых певцов упоминают и название, и пресс-релиз, и большая экспликация на входе, причём там о них говорится даже подробнее, чем о современной культуре, которую представляют экспонаты. Сопоставление трубадуров с сегодняшними саунд-художниками основано на изобретении теми и другими нового художественного языка. Средневековые авторы, активно участвовавшие в социальной, политической и религиозной жизни общества, первыми стали писать не на латыни, а на народных языках, и поэтому были понятны как аристократии, так и простым людям. Доступный и грубый язык они приспособили для высоких сюжетов и передачи любовных чувств со всеми их от-

теннами, что привело к созданию настоящих сокровищ мировой поэзии. Современные трубадуры, как сообщают нам устроители выставки, также изобретают новые способы говорения со зрителем, используя поэзию, музыку и видео как народный язык нынешней эпохи и приспособлявая их для сложных сюжетов. Предполагается, что выставка поможет далёним от современного искусства людям постичь его посредством органов чувств, а не как философский конструкт.

Экспозиция занимает весь второй этаж усадьбы Голицыных и состоит из восемнадцати работ — почти каждая в собственной комнате — российских и иностранных художников. Куратор выставки Ольга Шишко органично перемешала классику медиаискусства с произведениями, созданными специально для данного проекта. Так титан концептуализма Вито Аккончи с хрестоматийной «Песней на тему» (1973) соседствует тут с совсем свежей работой Марины Черниновой «Симфосёрфинг» (2016). Смешение эпох и включение в выставку знаменитых работ играют проенту на руку: зрителю становится понятно, что попытки говорить с публикой на одном языке имеют долгую предысторию. Тем не менее, большая часть проектов сделана в последние три года. Албанский художник Анри Сала в работе «Ungravel» показывает, как диджей сводит на двух вертушках записи двух разных исполнений фортепианного концерта для левой руки Мориса Равеля, добиваясь полифонического эффекта столкновения двух музыкальных реальностей. В произведении «Шумовин» немецкий режиссёр Юлиан Розенфельдт рассказывает об аб-

сурдности современной жизни: главный герой занимается бессмысленной деятельностью — непрерывно переставляет мебель в своей квартире. Йоханна Биллинг сплавляет джазовую импровизацию и гудение машин, стоящих в пробке.

Выставка не прямолинейна и не однозначна: прочитав про трубадуров и про чувственно-музыкальное осмысление современного искусства, ожидаешь увидеть действительно простые, даже топорные работы, которые будут понятны без слов. Вместо этого посетителю необходимо запастись буклетом выставки и читать длинные поясняющие тексты как к каждой из работ, так и ко всей экспозиции, разбираясь, при чём тут, казалось бы, трубадуры. И всё же единственное произведение, которое в полной мере отвечает заявленной задаче и не требует многословных пояснений, — это «Трансформация звука» (2016) Петра Айду. Инсталляция представляет собой лабиринт, где посетитель идёт сквозь висящие полоски резаной бумаги, а затем сквозь лес из бамбуковых палочек; постепенно они сменяются тонкими металлическими прутьями, и осязательные ощущения идущего перерастают в звуковые. Впрочем, отсутствие простоты не умаляет ни удовольствия от хождения по тёмным закоулкам княжеской усадьбы, ни ценности и глубины самих работ. Однако это предупреждение зрителю, которому стоит готовиться не столько к аттракционам, сколько к серьёзному и сложному погружению в мир новых медиа.

Жанна Старицына



Это издание
может стать открытием
для художника,
искусствоведа,
библиофила, книголюб

Издательство «Пашков дом»
предлагает
одно из самых интересных
изданий по искусству книги

Д.В. Фомин
**Искусство книги
в контексте
культуры 1920-х годов**

Восемьсот страниц увеличенного
формата, 1500 иллюстраций

Справки и приобретение:
119019, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5
ФГБУ «Российская государственная
библиотека»
Издательство «Пашков дом»
E-mail: pashkov_dom@rsl.ru
Тел.: +7 (495) 695-59-53



~ SUMMARY ~

~ EDITORIAL ~

The present issue of the magazine teaches people to cry in front of paintings; and to flee from the museum, if being stared at by the guard. It tells about a white wall between the Angel and Virgin Mary, about Malevich looking at airplanes in the sky, about Venetian merchants, who saw fabrics in a way we will never be able to. It also tells a lot about art historians. There turns out to be more in common between pedantic scientists, telling only minimum of well-proven facts about works of art and those trying to find in pictures enciphered information about Templars' buried treasures. Both of them consider precise knowledge as the most important component of art history. As for their way of thinking, they share more ideas than those who see in art neither truth nor objective knowledge – just a futile attempt to understand what was happening in artists' minds, just a mirror of our own passions and emotions.

126

~ THE POISON WELL OF ART HISTORY ~

JAMES ELKINS: "I KNOW WHO TO BLAME"

James Elkins, professor at the Art Institute of Chicago, PhD in Renaissance art. However he has written a number of books concerning themes, somewhat dubious from a serious art historian's perspective: about people, who cry in front of paintings; about the bizarre position of religion in contemporary art; about the collapse of current art criticism. With a help of these works art historians can learn not to hold up tears while looking at objects of art, art-critics — how to be unsophisticated and naive and museum's viewers — how to look solely at the cracks in layers of paint.

James Elkins PICTURES AND TEARS. HOW TO LOOK AND POSSIBLY EVEN BE MOVED

When professor James Elkins was little, he fell in love with the painting "St Francis in the Desert" by Giovanni Bellini from the Frick Collection. For hours he had been standing in front of it, and as a result started studying Art History to learn more about his beloved work of art. Absorbed in science, he

gradually realized that his enthusiasm for Romantic poetry of the 19th century turned in his mind into love for the Renaissance canvas, in no way related to the Romantics. He learned more and more about history of art and gradually stopped feeling anything to the work, which had deeply affected him in childhood. We publish the final part of his book "Painting and tears", in which the author guides the readers to avoiding the same mistakes.

Viktoria Musvik ET EGO IN ARCADIA

James Elkins advises art-critics to analyze not only a painting or an exhibition, but the most intimate circumstances of personal biography, which had lead them to positive or negative appraisal. In order to test how it works, we asked the art historian Viktoria Musvik to confess in her experience of having personal relationships with painting, and also to produce a review of possible ways how to go beyond the scope of conventional talks about art.

JOHN ONIANS: "YOU SHOULD STUDY NEUROSCIENCE — IT WILL CHANGE YOUR LIFE COMPLETELY!"

Alumni of the University of Cambridge, the Warburg Institute and the Courtauld Institute of Art, and also a student of Ernest Gombrich, John Onians is acknowledged by art society and highly recognized. Nevertheless, he is considered to be a provocateur — one of the reasons is that he uses methods of neurophysiology in researching classical art and architecture. Furthermore, Onians eagerly advocates them as the most forward-looking and claims that they are more useful than traditional approaches of the Humanities. His colleagues-art historians rebel, but enthusiastically listen to the argumentation about the first artists being cold in the Cave of Chauvet, and Malevich having a passion for airplanes.

John Onians FLORENCE AND DISEGNO. VENICE AND COLORE

We publish an extract from John Onians's book "European Art: A Neuroarthistory", which will be launched in the near future. In this fragment the author compares Venice and Florence of the Re-

naissance era. Analyzing the work of inhabitants' nervous system at Italian city states, he tries to explain why they created such diverse art while developing simultaneously.

Georges Didi-Huberman CONFRONTING IMAGES: QUESTIONING THE ENDS OF A CERTAIN HISTORY OF ART

Soon the publishing house Machina will be launching a book by the French philosopher Georges Didi-Huberman, which had made quite a splash at the beginning of the 1990-s among francophone and English-speaking art historians, but still not known in Russia. We publish a fragment from this work, where the author who just smashed up contemporary art history as absolutely worthless, is standing in a cell of monastery San Marco looking at "Annunciation" by Fra Angelico. The fresco is rather poor narratively. It is problematic to apply elaborate iconographic analysis or to reveal a hidden plot. Maybe it is better to leave? But for Didi-Huberman the actual work with an art object starts where the words meet their limit.

ABY WARBURG. ATLAS "MNEMOSINA". PANEL 48

Aby Warburg (1866—1929) is one of the pillars of art history of the 20th century, but an outcast at the same time, who had been treated for schizophrenia during many years and almost forgotten for a long time. His most important work "Atlas "Mnemosina" is unfinished. It consists of dozens of wooden panels covered with black cloth. Thousands of reproductions are attached on them, where classical subjects of the world art are subdivided into types: ascension to the sun, nymph as tutelary genius, abduction of women and so on. Using such a method Warburg tried to understand art — by eye, going beyond the text. At recent conference at the Institute of Art History, where scholars discussed an opportunity of using Gnosticism, alchemy and Tarot decks to analyze art works, Warburg's Atlas became a separate topic for discussion. Participants wondered whether it should be regarded as historic artifact or was it rather a working method of studying art? We invite you to look closely at one of the panels.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ

ГРАФИКА СТЕН

Эскизы
монументальных
росписей
XIX – начала XX века

2 декабря 2016 –
14 мая 2017

Реклама

18+

Лаврушинский переулок, 10,
залы 49–54

Поддержка проекта: **ОТАР**
МАРГАНИЯ

Информационная
поддержка:

РОССИЯ
ТЕЛЕВИДЕНИЕ И РАДИО

ИСКУССТВО
ИЗДАЕТСЯ С 1893 ГОДА

РУССКОЕ
ИСКУССТВО

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

Радиопартнер:



При поддержке

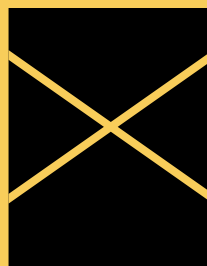


Министерства
Культуры РФ



Правительства
Москвы

TERRITОRIA



XI МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ-ШКОЛА
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

TERRITORYFEST.RU
БИЛЕТЫ (495) 785 5417
#TERRITORYFEST

ДРУГАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

СПЕКТАКЛИ / ВЫСТАВКИ
ПЕРФОРМАНСЫ / ЛЕКЦИИ
КОНЦЕРТЫ / МАСТЕР-КЛАССЫ

18+

Генеральный
партнер



Фонд
Михаила
Прохорова

Официальный
партнер



Штаб-
Квартира



Партнеры



Стратегический
партнер



При поддержке



Партнер
образовательной
программы

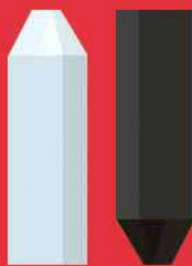


реклама

ДЕТСКАЯ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ
ОНЛАЙН-ИГРА

play.mmoma.ru

PLAY



ММОМА

ИГРАЙ
С СОВРЕМЕННЫМ
ИСКУССТВОМ!



М
М
ОМА

МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art



БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ
ФОНД В. ПОТАНИНА



0+

non / fiction 18

18 Международная ярмарка интеллектуальной литературы

30 ноября – 4 декабря

Центральный Дом художника, Москва, Крымский Вал, 10

Почетный гость ярмарки – Великобритания

в рамках Года языка и литературы Великобритании и России 2016

Разделы ярмарки:

Гастрономическая книга

Детская литература

Детская площадка «Территория познания»

Антикварная книга и букинистика

Vinyl Club

moscowbookfair.ru

