

Вводная беседа

Александр Якимович

« Принципы искусства Нового времени. От Возрождения до начала двадцатого века.»

Беседы и очерки.

Российская Академия художеств, 2019

1. Лекция 1. Введение. Художественная культура Нового времени. «Бесстрашный реализм» как принцип искусства. Полнота бытия как предмет познания в новом искусстве. Эксперимент как образ мышления и творческая стратегия. «Онтологический восторг» как основа художественной культуры Нового времени. Новое время – макроисторическая концепция. «Расширяющаяся Вселенная». Ренессанс -- понятие, Ренессанс -- историческое явление.

Мы начали этот курс встреч и бесед 14 февраля 2019 года, в день Св.Валентина. Для меня этот день имеет особое символическое значение, и оно меня согревает. Чего я и желаю всем своим слушателям, читателям, собеседникам, и критикам (имеются в виду авторы конструктивных замечаний.)

Эти наши встречи и беседы поддержали и обеспечили мои уважаемые коллеги, сотрудники и руководители Научно-исследовательского института Академии художеств. Они великодушно дали нам место и время для занятий, поддержали проект, и остается только искренне поблагодарить Наталью Толстую и Красимиру Лукичеву, а также Анну Сопоцинскую.

Моя благодарность и самые теплые чувства адресованы также моим коллегам в Ассоциации искусствоведов, которые меня опекают и умно, дружелюбно направляют, в особенности это Галина Шумяцкая.

И как всегда, нам всем остается выразить свое преклонение и высокую оценку Всемирной Сети Интернет в целом, которая разносит информацию настолько эффективно, что помогает нам, педагогам профессиональным и дилетантам вроде меня, и аудиторию собрать, и занятия подготовить.

Теперь нам придется уделить некоторое время и некоторые силы предварительным объяснениям. Откуда взялся этот проект? Если вы читали его тематический план (опубликованный на сайте АИС), то он никак не похож на академический курс лекций. Академическое образование разложено по разным графам и отделениям. Здесь же мы с вами собираемся начать с Ренессанса, и затем пройти бодрым шагом по некоторым явлениям Позднего Возрождения, остановиться на важных для меня шедеврах и смыслах искусств семнадцатого века, а далее добраться до девятнадцатого века и завершить наши экскурсии в историю искусства в начале 20 века, на стадии Пикассо, Кандинского, русских футуристов и тому подобных вещей. Может быть, и Марсель Дюшан подмигнет нам издали на нашем долгом пути.

Такие курсы никто нигде и никогда не читает в солидных учреждениях образования, поскольку курс лекций в учебном учреждении -- это обстоятельное и объемное предприятие. Полагается вникать в биографии деятелей искусств, рассматривать библиографию и историю рецепции, и вообще материал, если брать его в полном объеме, будет поистине необозримый. А у нас тут все будет по-другому. Я вынужден объясниться с самого начала, и обосновать возможность, допустимость и оправданность такой обширной, и даже сверхобширной постановки темы. В общем, тематику наших занятий можно было бы обозначить так: *Проблемы и смыслы художественной культуры Нового времени*. Это очень широкая постановка вопроса. Но тут предлагается не подробный рассказ, а сжатое изложение тех итогов и смыслов, которые я уяснил себе в ходе своих занятий историей искусств.

То, что здесь будет предложено -- это в своем роде *дайджест*. Недавно я с некоторым удивлением обнаружил, что мои искусствоведческие публикации и другие следы моей активности в профессии занимают темпоральный отрезок в более чем 45 лет. Иначе говоря, пятидесятилетний юбилей моей научно-творческой работы не за горами. Мне хочется отметить эту дату не только праздником с гулянкой и выпивкой (это само собой), но еще и подведением итогов. А это есть ответственный процесс.

Легко обнаружить, что за последние 45 лет моей работы, начиная с аспирантских статей и других ранних опытов, я умудрился довольно хаотично и бессистемно постранствовать по истории, и поработать в разных областях, погрузиться в разные хронологические пласты этой самой истории. И

возникла простая, как мычание, мысль о том, что хорошо бы подвести итоги этой обширной работы. Прикидывал я разные варианты подведения итогов, а потом остановился на том, что самое полезное будет сделать особого рода *популярные конспект моих публикаций*, книг и лекций и статей, за последние 45 лет.

В моем понимании дайджест – это вполне творческая и авторская форма работы, очень своеобразный и нелегкий жанр. Чтобы не наводить на моих слушателей и читателей скуку, слегка прикрытую внешними знаками уважения, надо бы постараться изложить *самое главное*, что я понял о результатах, смыслах и посланиях искусства от пятнадцатого века до века двадцатого. Изложить суть моего понимания истории искусства Нового времени, сделать экстракт моего понимания, притом не засушить и не омертвить живую материю искусств; задача, надо сказать, нелегкая, но настолько увлекательная, что я просто не могу удержаться и буду эту задачу ставить и решать по мере моих способностей и умений.

Просто пересказывать мои книжки и статьи я не стану, поскольку и самому это не интересно, и читателей жалко (им и так нелегко приходится в наше время). Задача заключается в том, чтобы в предельно отчетливой, ясной, живой (именно живой) форме переложить принципиальные позиции, догадки, гипотезы, оценки и суждения по поводу существенных итогов развития искусства в Западной Европе и России. Притом, заметим, систематической полноты здесь не нужно добиваться. Мы с вами делаем *пилотную выборку* из огромного материала. Ибо главная задача – не охватить побольше имен и фактов, а представить достаточно представительные произведения разных искусств для подтверждения моих общих теоретических концепций.

Далее, принципиальные позиции излагаются здесь в форме не лекций как таковых, а бесед, очерков и заметок. Слово «беседы» не должно обманывать моих слушателей и читателей. Тут у нас не клуб и не круглый стол, чтобы подряд предоставлять слово желающим. Тут беседует один участник главным образом, и это понятно кто. Желающие, разумеется, могут задать вопросы или предложить конструктивную критику в завершении наших встреч, это всегда приветствуется, и это вообще очень полезная вещь. Но слово «беседы» означает в данном случае то, что я, так сказать, беседую сам с собой, то есть занимаюсь тем самым делом, которое мне свойственно и издавна озадачивает моих близких и мое окружение. Я нередко расхажи-

ваю по комнате, по садовому участку, по парку или по лесным дорожкам, и разговариваю сам с собой. Такая вот странность. До сих пор этот способ автокоммуникации не доводил меня до психушки, а если говорить серьезно, то я считаю внутренний диалог самым результативным способом развивать мысли, гипотезы, концепции. Но в какой-то момент надо выносить свои внутренние монологи и диалоги наружу, и надеяться на то, что кому-то это будет интересно и полезно, а мне самому тоже даст новые импульсы.

Мои беседы с самим собой перед слушателями будут представлять собой, повторяю, не только монологи, но и диалоги. Я сам себя спрашиваю, сам пытаюсь ответить на вопросы, парирую вопросы тем или иным образом, в общем, работаю по системе «множественной психики». Если скажут, что тут есть симптоматика «расщепленной личности», то и это не беда. Разные есть способы добывания смыслов и посланий искусства. Если помогает в этом деле легкая, не опасная патология поведения и сознания, то и слава Богу. И безумцы правду говорят (*Los locos dicen las verdades*) – гласит испанская поговорка, хорошо знакомая и Сервантесу, и Кальдерону, и Веласкесу.

Беседы и очерки – это жанр некоторым образом облегченный, то есть это не тяжеловесный трактат с сотнями примечаний и приложений, с избытком информации, имен, дат и фактов. В известном смысле мои беседы можно отнести к популярному жанру изложения. Но тут следует сделать важную оговорку. Мы с вами находимся в орбите гуманитарных наук. А специфика таких наук заключается в том, что бывают популярно и доходчиво написанные книги, беседы или лекции, которые в легкой форме выдвигают некоторые новые, мало разработанные в науке идеи. Такова особенность гуманитаристики. Она способна вырабатывать нетривиальные идеи в легкой, так называемой популярной форме.

Тут мы наблюдаем важное отличие гуманитарных знаний от естественных или точных наук. В области математики, фундаментальной физики или передовой биологии не бывает такого, чтобы популярная книжка или статья выражала бы принципиально новые, мало разработанные идеи или гипотезы. Ученые сначала разрабатывают какую-нибудь концепцию, теорию, методику, общую стратегию изучения в сугубо научной, академической форме, а для того, чтобы широкие круги общественности могли бы на своем массовом уровне воспринять эти самые теории или гипотезы, читаются популярные лекции, и пишутся поп-книжки и статьи в журналах для ши-

рокого читателя. Происходит популяризация, то есть облегченное изложение. Сама большая наука в облегченной форме не делается никогда. Это касается, повторяю, точных или естественных наук.

Там у них все строго. Есть высокие дисциплины (математика, физика, биология и др.) с их тонкостями и глубинами, и научная мысль оперирует именно с этими тонкостями и глубинами. И есть популяризация науки для профанов. И они различаются между собою довольно кардинальным образом. Так обстоит дело в естественных (точных) науках.

Но в гуманитарных знаниях дело обстоит совершенно не так. У нас, историков искусства и культуры, бывает так, что ученые пишут книги или читают лекции популярного, общедоступного свойства, и оказывается, что именно там, а не в специальных изданиях, запечатлеваются существенные и перспективные идеи, методы, подходы к проблемам. Мы все знаем, что в так называемых научных изданиях гуманитариев главным образом излагается такая сухая жвачка, от которой науке никакого прибавления нету. Умных слов много, а результаты ничтожны. Полистайте так называемые «ваковские» журналы и сборники. Впечатление тягостное. А есть легкие книжки и статьи, в которых есть познавательный смысл и знанию прирост.

У гуманитариев *популярное изложение и принципиальные исследовательские результаты вовсе не исключают друг друга*. Примеров немало. Михаил Бахтин написал знаменитые книги в области истории литературы и философии культуры, и это книги фактически общедоступные, и притом обозначившие важную веху в развитии наук о культуре. Я бы сказал, что книжка Лихачева «Человек в литературе древней Руси» остается книжкой популярной и общедоступной. Это не диссертация, не сложное специальное повествование, а повествование для всех. И там есть важные гипотезы и прозрения. Книга Михаила Гуревича «Категории средневековой культуры» - это популярное издание, очень далекое от критериев диссертаций и ученых советов. Написано кристально ясно и тонко, и энергично, и вообще писатель хоть куда. Но в его простой и живой книге много смысла, то есть для науки работа Гуревича крайне полезна.

Искусствоведение как таковое тоже дает свои примеры. М.В.Алпатов любил писать для как бы профанов, для массового читателя, и потому навлек на себя некоторые неудовольствия академических ученых, в том числе своего друга-соперника В.Н.Лазарева, который придерживался более акаде-

мической точки зрения, и писал более специально и скорее для посвященных.

Самым убедительным примером и образцом для меня остаются работы Валерия Прокофьева, как его «Гойя в искусстве романтической эпохи» и некоторые статьи. В сущности, он писал интеллектуальные романы и интеллектуальные новеллы. И там есть оригинальные идеи, там сделан большой эвристический шаг.

Примеров из области европейского искусствоведения не так чтобы много, но они есть. Например, с замечательной элегантною и легкостью пишет Ханс Бельтинг, иногда напоминающий своим умным и доходчивым письмом ранние тексты Томаса Манна. И притом речь идет о ключевых проблемах истории искусства. Это популяризация перед нами, или это такой тип пионерской концептуальной работы исследователя в общедоступной форме?

При этом мы с вами будем исключать из поля зрения собственно художественных критиков как таковых, то есть это и Владимир Стасов, и Александр Бенуа, и Пунин, и Эфрос, и другие мастера легкого и меткого слова. Да и виртуозы англоязычной критики и критики французской у нас в памяти, но мы сейчас останавливаться на них не будем. Здесь мы говорим об историках искусства как таковых. Среди них тоже были мастера легкого и меткого, живого слова. Мертвыми словами можно научить говорить и писать почти любого, если засадить его за книги. Живое слово дается как Божий дар.

Здесь приведены имена исследователей, которые для меня имеют особое значение. Перед Прокофьевым я всегда преклонялся, и пытался научиться этому особому искусству говорить и писать артистично и живо о трудных и головоломных явлениях искусства. Он писал о романтиках, изучал романтические принципы в искусстве Гойи, погружался в проблемы французского искусства середины и конца 19 века, и специально останавливался на возникновении молодого авангарда в начале 20 века. Он был настоящим писателем, и писал именно как отличный писатель, будучи еще при этом и настоящим ученым исследователем. Глубоко копал и доходчиво, впечатляюще говорил и писал. Вот таким ученым и писателем, глядя на него, мне всегда хотелось быть, хотелось соединить писательскую жилку с исследовательским профессионализмом. Притом я помню, как часто мне говорили и

меня предупреждали коллеги, что я занимаюсь напрасным делом, что я иду по опасной дороге, и что писательство и научная работа -- это разные вещи, и совместить эти противоположности невозможно. То есть либо ты популяризатор и легкомысленный беллетрист, либо «настоящий ученый». Я думаю, что этот выбор – ложный и лукавый, и в гуманитаристике как раз то и другое совместимо. И попытка сформулировать это «либо - либо» в принципе некорректна.

У меня перед глазами всегда был пример Прокофьева, и я знал и почитал и Алпатова, и Михаила Германа, и других наших коллег, и упрямо гнул свою линию.

Не случайно я помянул здесь и Ханса Бельтинга. Мне довелось с ним встречаться буквально два раза, и это было двадцать лет тому назад, и больших бесед у нас не случилось, ибо всякий раз было не до того. Мне всегда казалось, что его концепции и сенсационные книги были своего рода провокацией. Он тонко и умно развивал свои вызывающие и некомфортные идеи, например, идеи о «конце искусствоведения». И я с этими идеями всегда спорил. То есть никогда не мог примириться с тем, что «большая общая теория» приказала долго жить, и теперь мы, профессионалы, не можем позволить себе заниматься всякими философемами, и обязаны считаться с тем, что наши представления об искусстве разрозненны, не сводятся к единым знаменателям, и к тому же условны, как рабочие гипотезы. Общезначимых сквозных смыслов в историческом развитии искусства, утверждал Бельтинг, более не может быть найдено, ибо общие всеохватные концепции нынче обесценены и дискредитированы. Теперь знание гуманитария обязано по необходимости быть разорванным, частичным, точечным и сознательно относительным. Я как раз думал и думаю наоборот, то есть убежден в том, что общезначимые сквозные смыслы и послания в историческом процессе имеются, но проблема в том, что мы в нашем разрозненном и разорванном состоянии не способны согласиться друг с другом насчет наших общих позиций. И каждый строит свое знание как бы на своем отдельном фундаменте, не думая о том, что в нашей дисциплине возможны и более общие фундаменты и основания.

Иначе говоря, в смысле идей и концепций я с Бельтингом расхожусь, но он своим примером ярко иллюстрирует такое живое искусствоведение, которое разговаривает по-человечески, очень доходчиво и легко доносит мысль, и притом не просто пересказывает общеизвестное, но и формулирует

нетривиальные идеи. С этими идеями интересно спорить. О живых идеях интересно и полезно думать. Думание -- живой процесс.

Нечто подобное я мог бы сказать о некоторых других мастерах слова в зарубежном историческом искусствоведении, а это и Тимоти Кларк, и Майкл Баксандалл, и Серж Гибо, и другие. С ними трудно иметь дело по той причине, что они часто приковывают себя к методике марксизма, и это для их книжек бывает неблагоприятным фактором. Не будем сейчас погружаться в суть дела, в мои разногласия с поздним нео-марксизмом. Но в конце концов я даже марксизм готов простить своим собратьям по перу. Черт с вами, играйте в свои левые игрушки, только напишите книжки по-человечески, и великодушные читатели простят. Потому я с большим интересом и терпеливостью отношусь к работам неогегельянца и неомарксиста В.Г.Арсланова. Методы его и выводы меня не устраивают, но ведь живо и ярко пишет человек!

Артистическое искусствоведение привлекает меня не только потому, что оно поживее и поинтереснее, чем умные ненужности сухой науки. Сухие педанты, эрудиты, догматические защитники каких-либо устоев, разного рода умные ненужности мне не интересны, и я в эти паутины не суюсь. Лучше даже яркий и живой нео-марксист, чем унылые бубнилы с эрудицией. Отсюда и моя слабость к М.А.Лифшицу, большому мыслителю середины 20 века, которому многие не могут простить его неприязнь к авангарду и кумирам авангарда.

Дело не только в том, что живо написанная книга увлекательнее читается -- и с увлечением пишется, в отличие от той ученой сухомятки, которую иные наши коллеги высиживают годами, и мучаются страшно. Тягостно им. Бедняжки. Дело еще и в том, что артистичное письмо, как письмо Прокофьева, или Бельтинга, или марксиста Арсланова, вызывает больше доверия, чем унылое наукообразие. Тут действует известная закономерность. В точных науках художественность не обязательна, хотя ученые утверждают, что главные теории и формулы этих наук красивы, эстетически увлекательны, в них есть свойства произведений искусства, в этих формулах.

В гуманитарных знаниях вообще действует правило подобия. Оно сродни древним принципам познания вообще. *Подобное познается подобным.* Произведения искусства артистичны, вдохновенны, увлекательны, живо-

творны. И логично то, что понимать и интерпретировать искусство тоже следовало бы с применением приемов искусства, то есть с добавкой художественных средств. Я не призываю писать диссертации в форме драматических диалогов, хотя философы древности как раз эту форму очень любили. Я не призываю писать научные статьи стихами. Обойдемся без стихов в данном случае. А вот живость, подвижность мысли, стремительность мазков, неожиданность в изложении, игра ума -- это не только внешние украшения научных текстов, но и *элемент познавательной стратегии*.

Предлагаемые сейчас комментарии насчет научности и популярности нужны мне для того, чтобы объяснить и модус моего изложения, и задачи моего курса бесед. Модус изложения -- самый что ни на есть общепонятный и открытый. В специальные области исторического знания, музейного дела, архивных изысканий я не собираюсь погружаться, а те «ученые слова», которые вызывают у нормального человека неизбежное отторжение и скуку смертную, здесь по возможности отсутствуют. Редко-редко приходится вставить какой-нибудь наукообразный термин. Зачастую можно и совсем без такого обойтись. У гуманитариев есть эта бесценная возможность: объяснить и сформулировать довольно сложные и существенные вещи ясным и простым языком для всех. Только ведь очень уж редко они этой возможностью пользуются ...

Мне хотелось бы по-простому, доходчиво и откровенно рассказать о некоторых страницах истории искусства, которые представляются не только мне одному особенно важными. Мы сейчас попытаемся погрузиться для начала в явления и результаты европейского Возрождения. А после того пройдемся по избранным страницам истории искусства, через великие произведения семнадцатого века, через неотразимо обаятельные живописные достижения всенадцатого века, к шедеврам девятнадцатого века, а потом доберемся и до первых авангардных опытов начала двадцатого столетия.

Откуда такая постановка вопроса? Это необычная постановка вопроса. Мы же не собираемся объять необъятное. Чтобы не пытаться объять необъятное и не впасть в бесформенный гигантизм, в академических науках принято придерживаться *специализации*. Если уж ты специалист по искусству девятнадцатого века, то ты сидишь с молодых ногтей до седых волос над проблемами девятнадцатого века, и ты в своей области считаешься компетентным, ибо науки так углубились и стали такими специальными, что в разных разделах истории искусства невозможно сделаться настоящим

специалистом одновременно. И вот ты стал узким специалистом и до гробовой доски ты остаешься узким специалистом, и говоришь только на свою узко специальную тему. То, что за пределами специализации, остается чуждым специалисту. В какой-то степени узкая специализация неизбежна, и она дает некоторые преимущества: заглаблиешься в свою узкую тему и в ней становишься предельно компетентным.

При этом потери и недостатки в этом процессе специализации так велики, что они, пожалуй, перевешивают достоинства этого положения вещей в гуманитарных науках. Есть известная история, то ли выдуманная, то ли реально бывшая, как на конференции по Пикассо делали доклады специалисты по раннему Пикассо и специалисты по позднему Пикассо. И никак не могли найти общий язык, и порешили на том, что каждый в своей области хозяин, а за рамками специализации нам нечего и делать. Пусть стариком Пикассо ведают одни специалисты, а юношей Пикассо ведают другие. И первые не могут судить о результатах работы вторых, а вторые не компетентны в области работы первых. Смех и грех.

Сказка ложь, да в ней намек. В сосредоточенной специализации теряется широта обзора, или, иначе говоря, дальние горизонты проблем и задач не видны. Горизонты становятся близкими. Узкий специалист, как сказано в одной великой книге России, «подобен флюсу». Общая картина искусств в разных их измерениях ему, с его флюсом специализации, не видна.

Тут нужно найти какой-то особенный ход, чтобы увернуться от лезвия специализации, которая отсекает от нас дальние горизонты. Можно ли сделать такой обзор искусства Нового времени, то есть пронестись по пяти столетиям очень плодотворного и результативного творчества, и при этом что-то приобрести? И что именно можно было бы приобрести в таком полете, или в таком забеге? Общая картина видна, это так. Но в каком смысле «общая картина»? Общая картина, состоящая из общих мест и банальностей? Избави Бог.

Обширный взгляд на обширные исторические пространства прежде всего показывает, что искусство отличается *абсолютностью результатов*. Это такой специфический парадокс искусства и литературы. Шедевры прошлых веков почему-то сохраняют для нас актуальность, притягательность, они вдохновляют и расширяют наши души, они вообще живут с нами. Это удивительно, если подумать. Возьмем какой-нибудь шедевр, возник-

ший несколько столетий назад. Время с тех пор изменилось, люди стали другие, культура трансформировалась. А он, шедевр, почему-то остается, как говорят поэты, нетленным и вечным. С какой стати это вообще так может быть? Почему шедевры не стареют и не умирают?

Достижения точных наук как раз стареют и умирают. Представления, понятия, концепции физики шестнадцатого века в наше время выглядят архаичными и стародедовски забавными сказками из старины. А шедевры искусства и литературы Италии, Нидерландов, Франции и других стран шестнадцатого века – несомненно актуальны и живы. Что за странность такая?

Науки прошлого остались в далеком «детстве человечества», и их соответствие реальности мира в свете новых знаний не так уж и велико. Искусство же живет в истории иным способом. Оно почему-то не стареет и сохраняет актуальность, и опыты современных художников соотносятся с практикой художников прошлого. И потому и античные шедевры, и произведения Средневековья имеют не только архивный интерес, и они не похожи на следы и останки давно умерших животных. Мы смотрим на картины, скульптуры, постройки, росписи далекого прошлого и далеких стран, и подчас находим в них нечто живое и даже остро актуальное. Шедевры прошлого принадлежат вовсе не ушедшему безвозвратно «детству человечества», они принадлежат всем временам, а как это так получается – никто объяснить не может. Точнее сказать, никто особенно не старается. А может быть, следовало бы постараться сделать это?

Мы с вами теперь попытаемся *рассмотреть подступы к современному искусству в искусстве предыдущих столетий*. То есть попытаться увидеть в истории искусства некоторую связность или некоторую логику развития от одного к другому и третьему. Это довольно серьезная постановка вопроса, если подходить к делу содержательным образом.

На уровне риторики нет ничего проще, чем выступить на юбилее великого художника прошлого и прочитать торжественное приветственное слово, и объявить во всеуслышание, что классические принципы вечны, а вечные ценности классичны, и почтенный кумир и классик искусства и литературы сохраняет свою актуальность для сегодняшнего дня, и прочая блаблабла. В нашей Академии мы наблюдаем эти болтологические ритуалы, и в других местах наблюдаем, и с ними полагается мириться, хотя мне лично уже со-

всем не хочется тратить время на выслушивание этих повторяющихся трюизмов и банальностей.

Жаль, что важный аспект истории искусства - способность шедевров сохранять свою актуальность и «оживать» в новые и новые эпохи истории -- так легко превращается в повод для пустозвонства и юбилейного речеиспускания.

Должна быть какая-то общая теория искусства, и в ней важное место должна занимать *загадка актуальности шедевров* и высших достижений искусства прошлого. Вероятно, надо предположить, что большие пространства истории искусства вообще обладают какой-то целостностью. И это не целостность стилевая, не целостность идеологическая. Стили и идеологии не очень долго живут. Скажем, идеология монархическая или идеология революционно-классовая: как их ни пытаются реанимировать, но они уже находятся в стадии мумий. Всё бренно и все проходит, а шедевры сохраняют свое содержание. Правда, они нуждаются в понимающих собеседниках, в зрителях и читателях особого рода. Диким ордам кочевников или одичавшим массам новых гопников ничего не скажут ни Парфенон, ни иконы Рублева, ни шедевры Возрождения.

Целостность художественная на протяжении столетий обусловлена какими-то особыми причинами и обстоятельствами (факторами). Тут мне придется с необходимыми извинениями сослаться на свой личный опыт.

Первые два десятка лет своей научной биографии я занимался более всего искусством семнадцатого века, а моим главным героем был Веласкес и другие великие испанцы. В последние два десятка лет я занимался более всего именами, произведениями, явлениями и закономерностями из области искусства двадцатого века. С Веласкеса и Гойи я закономерно переключился на Пикассо. И почему-то так получалось, что у меня возникло и окрепло стойкое ощущение, что находки и принципы авангарда и постмодерна вытекают из находок и принципов девятнадцатого века, а находки и принципы девятнадцатого века строятся на фундаментах достижений семнадцатого и восемнадцатого веков. Что же касается моих давних любимцев, художников эпохи Рембрандта и Веласкеса, то уж они-то определенно продолжают дело, начатое отцами и титанами Возрождения. Там очевидна целостность большой эпохи. И потому Микеланджело актуален. Брейгель актуален. И дальше то же самое. Гойя актуален. Ван Гог ак-

туален. И не по стилистике своей они актуальны, и даже не по своим нравственным или идейным параметрам. Нам ихние стилевые показатели не указ, а их представления о мире -- тем более. И все равно выстраивается какая-то единая линия развития от Джотто и Мазаччо до Пикассо и Кандинского. Стили ни при чем, идеологии и убеждения ни при чем, а некая *общая энергетика* у них есть.

В разных местах существуют разные культуры, люди по-разному устроены, языки разные (а это означает и различия в психическом устройстве). Религиозные установки различаются у католиков, протестантов и православных. А мы смотрим на произведения пятнадцатого или семнадцатого или восемнадцатого века и находим там нечто свое и остро волнующее нас сегодня. Как это может быть?

Или так: почему Рембрандт сегодня неотразимо хорош и чем он нас вообще впечатляет? Что это за странный эффект, что это за странный *закон сохранения художественной энергии через века и страны*? Глупо же отрываться пустыми словами о вечности классики, о нетленности таланта, и прочие словесные пустышки. Должны же быть более подлинные слова и мысли на эту тему.

Нельзя ли так описать и рассмотреть самые что ни на есть классические шедевры прошлого таким манером, чтобы *увидеть в них близкие нам сегодня смыслы и послания*?

Отсюда и постановка моей задачи: откуда есть пошло современное искусство, какова генеалогия того духа современности, который для нас так отчетливо веет в шедеврах двадцатого и девятнадцатого веков. Притом я имею в виду не почерк, не стилистику, и не убеждения идейного характера, а *картину мира в общем виде*.

До авангарда не было никакого авангарда, и никакой Пикассо, никакой Маяковский не могли бы появиться в девятнадцатом, восемнадцатом, семнадцатом веке. Вроде бы это очевидно и несомненно. Двадцатого века не было до двадцатого века, и это даже трюизм. Но была какая-то подспудная сила, какая-то энергетика экспериментальности и неустанной, беспокойной динамичности. И эта *энергетика постоянной неудовлетворенности* и развитие за счет *постоянного расширения поля задач* ощущается в истории искусства задолго до двадцатого века. То есть главная движущая сила искусства Нового времени -- она постоянно там работает, она словно

приводит в действие то руку Джотто, то руку Леонардо, то руку Брейгеля, то руку Веласкеса.

Эта энергетика постоянной экспериментальности, это давление постоянной неудовлетворенности, эта жажда проникновения в новые и новые сферы бытия острейшим образом ощущается в искусстве пяти столетий.

Они, эти столетия, подготовили и затем вместили в себя так называемое Новое время, Модернити.

Чтобы понять, какие же сдвиги произошли в искусстве на пороге Нового времени, вспомним о том искусстве, которое осталось по ту сторону порога. Попытаемся вспомнить главные принципы средневекового искусства. Оговоримся, что речь идет о средневековом искусстве христианского мира. Развитие Дальнего Востока, прежде всего Китая, движется по другим траекториям. Развитие искусств Ближнего и Среднего Востока, которое развивается от древневосточных систем сакрального искусства к мусульманским принципам неизобразительного воплощения Божественных истин, тоже находит свои особые пути. Мы с вами пытаемся сейчас понять главные потребности и задачи средневекового христианского художника. Это нам нужно для того, чтобы осмыслить для начала сущность Большой революции Нового времени – революции в искусстве, которая предложила не просто другую или альтернативную стилистику, не просто «манеру» трактовки сюжетов, но предложила иную картину мира.

Средневековый христианский художник, в свою очередь, един в двух лицах: это западная европейская линия и восточная (византийская, русская, балканская, закавказская в их сумме) линия развития.

Средневековое христианское искусство (западное и восточное) предполагает *однородное поле задач*. Главная задача – *экстатическое приятие инобытия, или Высшей реальности смыслов*. Отсюда и нежелание слишком вникать в подробности и специальные вопросы нашего видимого мира. Мир средневекового искусства тоже разнообразен на свой лад, но в пределах именно однородного поля задач. Многие возможные аспекты изобразительности вообще почти или даже совсем удаляются из сферы интересов средневекового художника.

В Средневековье искусство соблюдает *закон редукции «низких истин»*. С какой стати вообще уделять внимание оптической картине мира? Видеть, кожей ощущать свет и воздух, отражать видимый мир в его перспективных параметрах – да зачем это вообще надо? Иногда и это тоже интересно, но в маргиналиях. Возноситься надо к высшим истинам, а низкие истины мира сего не замечать. Позиция, надо сказать, по-своему героическая и эпическая, очень целостная.

Западный католический мир вплоть до Реформации и катастрофического внутреннего перелома 16 и 17 веков поддерживает ту линию, которая увенчивается так называемым готическим искусством. Имеется в виду архитектура, скульптура, живопись, миниатюра, декоративное искусство, в которых утверждается *примат потусторонности*. Иначе говоря, видимая нами реальность несовершенна и вообще недостойна кисти живописца или резца скульптора. Законы и формы видимого мира проблематичны. Натуральные детали и разного рода игра с реальностью признаются во всех искусствах, но готические шедевры отличаются прежде всего уникальным умением создавать трансцендентные видения иного, более совершенного мира. Готический мастер западного Средневековья, фигурально выражаясь, взирает вверх и сосредотачивает свои помыслы на вещах сверхчувственных, сверхразумных, сверхреальных.

Тем самым и отличается, в общем виде, картина мира средневекового типа от картины мира новоевропейского типа. Картина мира средневекового монаха, благочестивого мирянина, а также художника, который обязательно обязан быть благочестив и богобоязнен, отличается отчетливой избирательностью. Высший мир сакральных ценностей является предметом особого рода воплощения, то есть *воплощения знакового*. Земной мир физических, психических, атмосферических, оптических, исторических и прочих явлений не то что совсем изымается из поля зрения, но эта сторона реальности не важна, не обязательна, не слишком значима. Она не главная.

Мы входим в готический храм, и нас словно уносит ввысь эта вертикальная музыка готических нервюр, эти пропорции, эти световые эффекты, это всё. Мы стоим перед тимпаном готического храма, и нас завораживают парящие в пространстве, словно улетающие в небо невесомые ломкие фигуры. В них нет веса, нет мяса, нет физической силы, нет присутствия в этом мире, а есть сила духовной устремленности -- в мир иной, высший и лучший.

Другие ощущения связаны с православными мозаиками Софии Константинопольской или с мозаиками Равенны. Но и впечатления от этих вещей вписываются в единое и целостное однородное поле задач. Там ощущение сверхреальности достигается не динамикой форм, а скорее мерцанием цветовых радиаций и завораживающим декоративным ритмом.

Зачем интересоваться посюсторонним миром или всматриваться и вдумываться в наше измерение материи, массы, пространства, плоти и прочих сомнительных вещей, когда имеется способ визуально переправить нашу самость в иное, высшее, духовное измерение? Там все другое, и не нашим глазам это можно видеть, и не нашим рукам дано эту высшую благодать воплотить.

В фигурах и предметах средневековой живописи и скульптуры работает не мускулатура, не физические силы, не реальное пространство нашей жизни, а действуют силы сверхреальные. И потому нет смысла спрашивать, на какой опоре они стоят, как можно стоять в такой позе, как возможна такая анатомия человеческого тела, и почему складки одежд спадают вниз такими ломкими, графическими линиями, и в них не чувствуется веса и объема. Не должно там быть ничего этого, не должно быть веса, объема, реального тела или реального предмета. Реальная атмосфера – зачем ее рисовать? Реальные тонкости психологии -- разве они не ничтожны пред лицом Вечности и Божественного знания? Не земные вещи важны, а важен посыл ввысь. Важны знаки, обозначающие Горнее, и тогда наша дольная дрянь и чепуха художнику не нужны. Не нужны оптика, анатомия, психология, историческая мысль. Это все не высшие материи.

Фигура, лицо, одеяние, предметы в средневековом искусстве не должны иметь веса, объема, материальной субстанциональности, ибо художник изображает знаки и символы иномирных реальностей. Даже изображая сюжеты из земной жизни Христа, Богоматери, апостолов и святых, художник православный и художник католический указывают прежде всего на их священную, духовную природу, на их внеположность миру грешной земной материи. Тварный мир низко пал и подвергся порче в трагической мистерии Грехопадения. И нет достаточных причин, чтобы слишком увлекаться зрелищем этого тварного мира. Другое дело, что отдельные реальные, узнаваемые, остро характерные и выразительные детали и мотивы в средневековом искусстве присутствуют. Реальный мир прилипчив,

как заразная болезнь, и как ни гони его в окно духовности, он умудряется заползти в произведение художника через щель зрения.

Неправильно было бы думать, будто средневековому искусству вообще противопоказаны принципы реализма. Средневековому готическому мастеру, как и мастеру византийской мозаики или русской иконы, требуется **зацепиться за узнаваемость**, поскольку надо сделать так, чтобы одно изображение имело отчетливые признаки Иоанна Крестителя, другие изображения указывали бы на Мадонну, на Иисуса Христа, на апостола Петра, на евангелиста какого-нибудь. Тому служат общеизвестные признаки и детали – черты лица, прическа, костюм. Но нам вовсе не требуется убедиться в том, что перед нами действительно Дева Мария или апостол Петр. Или что они жизненны, или их пространство реально. Нам дали знак, нам обозначили именно такого-то персонажа. Но художнику нет дела до анатомии, до физики, до физиологии, до оптики наших реальных глаз. Художники нам демонстрирует трансцендентные сущности и небесные реалии персонажей Писания или священного предания. У него нет такой задачи – понимать и знать анатомию фигур и голов, устройство руки и ноги реального человека. Он пишет или лепит или высекает в камне не лицо, а Лик, с большой буквы, не руку как таковую, а Руку в высшем смысле. Это все знаковые символические формы, а не принадлежности реальной анатомии человека.

И дело не в том, что мастер средневековой русской иконы или мастер византийских мозаик, или мастер готической пластики не умеет передать анатомию тела, или масштабы предметов и фигур, или перспективную конструкцию оптической реальности. **Умение появляется тогда, когда возникает потребность в этом умении.** Потребности средневекового художника особенные, и видимая реальность для него не настолько вообще важна, чтобы вникать в анатомию или перспективу. Для узнавания персонажа или сюжета нужны некоторые признаки, и не более того. Гораздо важнее священные тайны веры. Важна духовная сущность персонажа, а не то, как он сложен или в какой перспективной системе он пристроен. Правильно ли нарисована рука, или поставлены ли его ноги на опору -- эти моменты средневековому художнику не важны вообще. Важны знаки и послания свыше, важна метафизическая священная и вечная реальность, реальность высших смыслов.

Нарисовать фигуру в ракурсе – это вообще зачем? Правильная оптическая перспектива – это для чего нужно? Реальные, радующие наш глаз природные виды – на что они вообще нужны? Мир земной мимолетен и неправилен, он мало значим. Нет никакого резона всматриваться в реальный пейзаж, изучать перспективу и анатомию. Устремляй глаза и душу к высшему – требует категорический императив средневекового искусства. Послания свыше важны, и для их передачи разработаны вполне эффективные средства.

Иносказания готического искусства или православной храмовой декорации могут быть сложны и изощренны, тогда как общая ориентация этого искусства на редкость наглядна и зрима и имеет *однозначную направленность*. Иначе говоря, однородное поле задач. Это искусство предлагает нам видеть не нашими физическими глазами, а нашими метафизическими очами. Там откровенно явлены трансцендентные, сакральные, небесные ориентации и смыслы. Сам вертикализм готического пространства и готической формы в известном смысле демонстративен. Смотри наверх и устремляйся помыслами и чувствами своими к небу, к высшим сущностям, а то, что на земле – это не так важно.

В готической статуе или в декоративном убранстве могут встречаться удивительно жизненные детали и моменты, но это именно подчиненные детали и моменты. Вдруг мы замечаем лицо или жест, или позу фигуры, в которых очевидно просматривается земное начало. Художник увидел их в жизни и передал достоверно. Исследователи не напрасно толкуют о готическом натурализме. Но есть вещи главные, а есть подчиненные. Отдельное лицо или жест – это всегда подчиненный момент в общем пространстве готического спиритуализма.

В средневековом искусстве есть несколько апогейных моментов своего рода «реализма до реализма». Часто ссылаются на некоторые фигуры из позднеготического Наумбургского собора в Саксонии. Там перед нами возвышаются граф Мейсенский, мужчина крепкий, с мясистой квадратной физиономией и сильными руками мясника, и его супруга Ута. Она, существо хрупкое и тонкое, как бы зябко кутается в свою накидку и, пожалуй, не очень уютно чувствует себя, рядом со своим графом, горделивым здоровяком и, вероятно, изрядным мужланом. Или мы домысливаем их отношения и воображаем себе противоречивую психологическую констелляцию в духе искусства Нового времени?

Такие удивительные фрагменты средневекового искусства -- они как примечания на полях рукописи, это дополнения и заметки по поводу главного. Нам дозволено, по слабости нашей, иногда увидеть в храме живые и реальные вещи. Плоть слаба, а Бог милостив, и он снисходит до этой нашей слабости. Но главное в храме -- это небесная божественная сверхреальность.

Европейский готический собор – это огромный организм, и в его недрах мы найдем разнообразные, подчас неожиданные находки и интересные моменты. Реалистические детали там встречаются не так уж и редко, но они там играют подчиненную роль. Вся в целом композиция, весь ансамбль огромного готического храма -- это триумф трансцендентных смыслов и спиритуализма без конца и краю.

Вот такая у них была картина мира. Мир нашей земной жизни есть несовершенное, низменное, порченное отражение высших смыслов и ценностей бытия. Смыслы и ценности явлены нам в вероучении. Потому заниматься перспективой, рисовать похоже, гнаться за документальной достоверностью, углубляться в оптику или в психологию в принципе не обязательно. Более того. В средневековой мысли то и дело возникали опасения, что слишком плотские и материальные достоверности в изображении чего бы то ни было опасны и недопустимы, ибо это рискованно, и даже грешно – всматриваться в видимый мир, интересоваться видимым миром и увлекаться этим греховным материальным измерением. Предмет забот художника - высшие смыслы, тайны и шифры Божественности, а они передаются несколькими способами. Первая сигнальная система Божественного присутствия -- это сам набор знаков и символов. Чаша и крест, лоза виноградная и определенным образом устроенная одежда, (например, мафорий Богоматери и хитон Хиста), лодка и корабль, цветок и летящий голубь – это все суть знаки и обозначения высших истин.

В смысле визуальной отвлеченной символизации такую иносказательную, и в то же время убедительную функцию обозначения Божественного присутствия имеют такие вещи, как вертикализм и парение в пространстве (это главный выразительный ход готических зодчих и скульпторов), и это разного рода способы обращения с драгоценными субстанциями, прежде всего с золотом и лазурью. Они способны излучать сияние, которое тоже является символом или намеком, обозначая неопишумый и человеческому глазу не внятный Свет Откровения.

Таким образом, средневековое сакральное искусство реализует очень обширное, но притом *гомогенное поле задач «другой стороны бытия»*.

Эпоха Ренессанса нашла совершенно иной способ ставить задачи. И это означает, что искусство Нового времени изменило поле задач художника. И не в том дело, что искусство отвернулось от религиозности и сделалось наблюдателем земной реальности. Это такая старая вульгарная фишка ученых девятнадцатого века – тезис о том, что искусство переживает «обмирщение». Никакого обмирщения в искусстве Ренессанса не было. Религиозное мировоззрение и экстатические полеты духа в горние выси вполне знакомы многим мастерам Возрождения в Италии и в Северной Европе. *Меняется структура поля задач.* Однотипность задач была свойственна Средневековью. В Новое время наступила эпоха разнотипных задач и разнообразия самого поля задач.

Мы это увидим наглядно, как только обратимся к Раннему Возрождению. Там что ни художник, та новая задача. И в целом получается картина какой-то *креативной ненасытности*. Иначе говоря, радикально усиливается экспериментальное начало в искусстве.

Джотто хочет достичь результатов, которые прежде не были известны, и первым вышел в пространство разнообразия и гетерогенности задач. А уж потом как будто прорвало плотину, и начинается целый поток экспериментов, новаций, опытов, уходов в разные стороны. Новые оптики, новые перспективные находки, новые способы работы с воздухом и светом, новые исторические проблемы, новые концепции человека.

Словно понеслась лавина новых и новых задач! И это не только задачи показать видимый мир, или оптическую реальность. Своим чередом появляется искусство, которое начинает работать с психическими материями, с эффектами странных сновидений; это делают Антонелло да Мессина, и Пьеро делла Франческа, и другие. Они работают с метафизическими реальностями, но сливают их с оптикой видимого мира. Это и есть гетерогенность поля задач. Мы увидим эту самую гетерогенность, как только начнем вкратце перебирать шедевры искусства Возрождения.

Пришли художники многих задач. Это *беспокойные люди, которым подавай новые и новые грани видимой, мыслимой, реально существующей или вооб-*

ражаемой реальности, и они никогда не останавливаются, и никогда не соглашаются признавать канон, норматив, вечные знаки вечных форм. Им только дай переделывать да переделывать свои картины мира. У них динамичное, многовалентное видение.

Притом эта энергия изменения, этот импульс преобразования и открытия новых горизонтов -- это все не вечные имманентные свойства искусства, а довольно определенно локализуемые в истории свойства художественного творчества. Они историчны, они принадлежат Ренессансу, а затем всему Новому времени. Можно возразить, что гениальные новаторы встречаются и до того, до Нового времени. Однажды в Древнем Египте происходит художественная революция, нарушение правил и канонов, связанная с личностью Эхнатона и событиями и идеями его времени. Революции и обновления даже в Китае происходят, и в древнерусском искусстве тоже бывали новаторские сдвиги и обновления, связанные с разными обстоятельствами, вроде появления Феофана Грека и отклика на эту революцию в творчестве Андрея Рублева.

И все же до Нового времени эта самая *энергетика обновления и импульс экспериментаторства* были как бы рассеяны или размазаны по большим временным и пространственным просторам. Там было так, что несколько столетий искусство живет себе ровно и в рамках того или иного канона, в рамках общей гомогенной постановки задач. Потом случаются исторические сдвиги, эксцессы, обновления, и прочее. А потом опять сотни лет творческая сила живет как бы в общем ровном ритме, накапливаясь в исторических резервуарах, и принцип повторения и имитации, принцип канона, образца господствует неумолимо и в античности, и в Средние века. Эта каноничность и образцовость ничуть не мешают возникновению особых шедевров Древности и Средневековья, поскольку есть свои творческие потенции и в каноне. Это особая и интересная тема, -- творческие потенции каноничности; мы же в нашем курсе в эти вещи вникать не будем, ибо нельзя объять необъятное.

Очевиден тот факт, что с приближением Нового времени, на пороге Нового времени, то есть в эпоху Ренессанса, перестраивается сам принцип «вечного возвращения». Приходит время *активных и настойчивых, напористых и подчас неистовых поисков и экспериментов*, и под любые каноны подкапываются неугомонные руки, и все образцы опрокидываются. Как будто явилась в мир какая-то сила движения и энергия беспокойст-

ва, которая не дает художникам успокоиться на вечных и неизменных, окончательных канонах и нормах. И они все время подкапывают и разрушают границы искусства, и расширяют диапазон творческого видения в новые и новые области.

Горизонты художественного познания все время отодвигаются. Все новые и новые области смыслов завоевываются. И мы с вами будем в меру своих сил проследивать этот процесс движения к новым и новым горизонтам -- от Раннего Возрождения к Высокому Возрождению, далее – к вершинам семнадцатого века, и далее, и далее.

Искусство последних веков в своей совокупности порождает модель *безразмерной, бесконечной, то есть неисчерпаемо разнообразной и множественной реальности*, которая позволяет и даже предлагает любые подходы и эксперименты, и которая увлекает, восхищает, озадачивает, мучает художника.

Поэтому я бы сравнил общую панораму искусства Нового времени, с момента ее зарождения в Раннем Возрождении, с моделью *расширяющейся Вселенной*. Искусство проникает в новые и новые смысловые пространства, в новые и новые измерения, и мы это видим наглядно, когда будем вспоминать главные итоги творчества Микеланджело и Леонардо, Брейгеля и Караваджо, Рембрандта и Веласкеса, Ватто и Давида, и Гойи и далее, и далее. Работает механизм расширения границ искусства, пересмотра границ искусства. И эта линия развития ведет в 20 век.

В процессе расширения смыслов наступает такая стадия, когда возникают как бы попытки поставить под сомнение исходные стадии процесса. Вселенная искусства расширялась и расширялась, и дорасширялась. Авангард пытается сделать вид, что он отрицает предыдущую историю искусства. Но мы-то знаем, что до того пять веков подряд происходили передвижки и экспансии в новые и новые области смыслов. И на этом фоне авангард выглядит не слишком неожиданным. Он отважен и решителен, да ведь сам его двигатель и само горючее этого двигателя -- это та же самая энергия обновления, которая нам очевидна с эпохи Джотто и Данте, с эпохи Гиберти и Мазаччо.

Результат в известном смысле имеет нечто общее: это картина *безбрежной, неисчерпаемой и увеличивающейся реальности*, горизонты все время отодвигаются. А потом с авангардом приходит такое положение, когда

как будто вообще все возможно, не может быть ограничений и запретов. И тогда уже позволено даже покуситься на основы художественного творчества: на систему видов искусства, на необходимость живописи и скульптуры, на изобразительность и миметичность, на любые основы искусства. Появляются такие персонажи, как Давид Бурлюк или Зданевич, или Марсель Дюшан.

Перманентный пересмотр границ ведет к релятивизации самого принципа границы. Я заговорил на ученом языке, извините, больше не буду.

Выход за пределы устоявшихся видов и жанров и стилей искусства -- это не симптом патологического урезания креативного поля, а скорее показатель *расширения креативного поля*. Ибо прежние виды, жанры и стили искусства продолжают цениться, при всем своем отличии от так называемого актуального искусства. Как ни бушевали Малевич и Маринетти, как ни опровергали старое отжившее музейное искусство, а его ценность на реальных финансовых биржах ни разу не пошатнулась, а на невидимых биржах духа оставалась на высочайших метках.

Мы вкратце намекнули на специфику искусства Нового времени, на его принцип экспериментальности, на «перманентное беспокойство» и на принцип пересмотра и отодвигания границ. Какое же искусство намечается в перспективе? Не авангард ли созрел в лоне Нового времени, притом далекие первые намеки относятся еще к Раннему Возрождению?

Искусство новейшей выпечки становится в конце двадцатого века концептуальным, свертехнологичным, сливается с научными или философскими гипотезами, работает с филологией, со структурализмом, перенимает принципы пост-структурализма, и вообще вырывается из границ прежних видов, жанров, техник, практик искусства. Новейшее актуальное искусство предельно разнообразно, и не всегда мы найдем то, что объединяет между собою, например, инсталляции и видеофильмы. Иногда это приводит к неважным результатам, оборачивается многозначительными пустышками и крикливыми выходками, иногда в актуальном искусстве просматривается вполне содержательное послание.

Но прежде всего актуальное искусство конца 20 века основано на принципе *безмерной и безграничной реальности*, которая никогда не укладывается в рамки одного вида искусства. Современное искусство исходит из того, что действительность сложнее и непонятнее, чем могут показать литерату-

ра, живопись, скульптура, киноискусство. Большой забег продолжается. Поход к ускользающему горизонту не имеет конца.

В нашей действительности всегда есть еще что-то важное, для понимания чего или для воплощения чего нам не хватает прежних способов творческого освоения действительности. Это и есть принцип безбрежной реальности. Он сложился в недрах искусства Нового времени. Старт был дан в период Раннего Возрождения.

Искусство теперь предлагает прежде всего не останавливаться, не верить в достижимость идеала, гармонии, истины, правильного стиля или нерушимо достоверного содержания. Искусство предлагает двигаться, меняться, менять оптику, менять свою природу, не верить в окончательность каких-либо результатов или достижений.

А поскольку модус действия или способ существования искусства в Новое время стал таким динамичным и беспокойным, и это случилось на историческом отрезке от Джотто до Пикассо, то это означает, что искусство в Новое время как бы мыслит себе свой предмет, изображаемую реальность (земную, небесную, фантастическую, обыденную, всякую) как некую бесконечность, как ***неохватное и безбрежное разнообразие.***

Это будет моя ***идеальная модель искусства Нового времени.*** Она же ***Макроисторическая модель.*** Идеальная модель, как говорит теория познания, есть такая штука, которая в чистом виде никогда в реальности не присутствует. Она есть некий горизонт событий, к которому искусство вечно шагает и бежит, устремляется или ползет. Искусство Нового времени каким-то образом открыло для себя неисчерпаемую Реальность в реальном большом мире, притом реальность теперь охватывает или включает в себя также и трансцендентное измерение божественного потустороннего Бытия. Вот такая история случилась с человеком творческим.

От Возрождения до двадцатого века я вижу единый поток развития, хотя и сложный поток, с завихрениями и разрывами. И это не поток стилевых языков, которые сменяют друг друга. Силевые языки -- это вторичные признаки искусства. Первичные признаки -- это другое. Первичные признаки -- это та самая ***энергия беспокойства и жажда перемен,*** и просматриваемая в свете этой энергетике ***общая идеальная модель бесконечного и неисчерпаемого мироздания.***

Такая энергетика и такая идеальная модель и образуют смысловое, содержательное единство художественной культуры Нового времени от Возрождения до двадцатого века.

Здесь нам обязательно возразят философски подкованные сограждане, поскольку автор вышеприведенных рассуждений допускает некоторые опасные повороты в своих построениях. А именно, приведенные выше рассуждения можно истолковать в ключе так называемой телеологии, то есть понять мысли автора так, что история искусства как бы имела целью возникновение авангарда, новейших течений двадцатого века, а величественная старина Джотто и Рафаэля, Веласкеса и Гойи, Сезанна и Дега была, так сказать, подготовкой или разминкой перед тем, как появились истинно великие и настоящие современные художники – будь до Пикассо или Малевич, Джексон Поллок или Роберт Раушенберг, или Брюс Науманн, или звезды постмодерна.

Если кому-нибудь придет в голову такая мысль, то выкиньте ее из головы немедленно и категорически, и никогда не играйте с этой чертовой телеологией. Развитие искусства вовсе не имеет целей и задач, и она не направлена на то, чтобы обосновать достоинства современности и опереть эти достоинства на фундаменты прошлого.

Гоните от себя «модернобесие». За его соблазнами проглядывает жалкая, закомплексованная жажда утвердить свое сегодняшнее творческое деяние. Подпереть свою хату каким-нибудь архаическим именем. Разве что в виде забавной интеллектуальной игры можно себе позволить такие фокусы. Например, Андре Бретон называл в числе основоположников сюрреализма и Гомера, и Сервантеса, и маркиза де Сада. В плане креативного перформанса такие выходки допустимы, но если нам требуется действительно понимать искусство прошлого на серьезном уровне, то уж будьте любезны соблюдать теоретические приличия.

Я тут пытаюсь сказать вовсе не о том, что есть возможность подтянуть к обоснованию новейшего искусства какие-либо аспекты искусства прошлых эпох. Речь идет о другом.

За разнообразными экспериментами новаторов Ренессанса и «эпохи барокко», эпохи Просвещения и эпохи романтизма, и дальнейших эпох вплоть до авангарда и постмодерна включительно просматривается *единая и общая модель реальности*, то есть поистине Необъятная жизнь,

которую приходится ухватывать так и эдак, исследовать то детальным прописыванием частностей, то мощными пластическими акцентами, то перспективными эффектами, а в конце концов - кубистическими рассечениями, изощренной варваризацией и программным «Возрождением Первобытности», в том числе шаманскими средствами, а потом и демонстративным отказом от прежних стилей и видов искусства.

Ибо в искусстве поселилась общая, одна на всех *интуиция поразительной Большой реальности, как великой тайны*. И это есть реально достижимая тайна, это не сакральная Тайна религиозного сознания, а тайна рядом с нами, в нас самих, в нашей собственной жизни. Она расширилась до размеров Вселенной.

Точнее, реальность есть такая тайна, за которой художники стремятся шагать, лететь, ползти, и хватать ее за один край или за другой, а исчерпать ее и овладеть этой онтологической бесконечностью никому до конца не дано. Дано только вечное стремление к цели и вечная энергия беспокойства.

То, что я сейчас смогу бегом и сокращенно выговорить по поводу смыслов и посланий нового и новейшего искусства, с неизбежностью будет беглым, и даже маловразумительным. Я сам ощущаю какую-то почти невозможность изложить свои интуиции внятными и вразумительными языком. Я могу только издали и намеком описать то, что у меня возникает в душе и рвется к слову при воспоминании о великом искусстве и великой литературе Ренессанса, девятнадцатого и двадцатого веков. И потому забудем глупости вчерашнего дня и дня сегодняшнего. Забудем убогое блекотание осуждавших авангардное искусство за его не-реализм, за идеологическую уязвимость, забудем все эти идеологические пляски с бубнами. Не надо вообще вспоминать про эти муторные и изнурительные споры о различии «классического искусства и новейших течений». Чепухой лучше бы не занимались.

Реалисты, не-реалисты, авангардисты и противники авангардизма, если они были настоящими художниками кисти, слова, или иных художественных средств, пытаются воплотить какую-то часть великой тайны бытия, высказаться о реальности, как безграничной загадке и манящей перспективе смыслов. Это относится и к Пушкину, и к Александру Иванову, и к Эдуарду Мане, и к Сезанну, и к Толстому, и к Репину, и к Кандинскому.

Там, где ценится слово, пластика, композиция, цвет, ткань речи, ткань живописная – там и господствует **благоговейная онтологическая интуиция**. Жизнь безмерна, безгранична, она всегда шире и богаче любых способов поймать ее в наши силки стиля или языка. Вот эта исходная интуиция, с которой имеют дело художники Нового времени.

Опиши ее языком Чехова, опиши языком Джойса, опиши языком Мазаччо, или Репина или языком Кандинского – мы оценим каждый их этих языков, а сущность и послание этого искусства мы интуитивно ощущаем, как великое **Большое Неизвестное**, или как Жизнь без конца и краю, а художники сбоку или по касательной притрагиваются к этой самой бесконечности на один летучий миг.

И это как раз есть самое волнующее в искусстве последних столетий, которые у нас называются Новым временем. А именно, совокупное переживание безмерного и просторного мироздания, в котором есть или может быть все что угодно. И гармония, и дисгармония. И тонкий вкус, и варварские обряды, и подсознательные кошмары, и религиозность, и анархизм вкупе с нигилизмом. Философские смыслы и абракадабра, мычание слабоумного рядом с поэтическими откровениями.

Ни краю, ни конца, ни дна не достать, ни до потолка не допрыгнуть. Просторен дом бытия. Иногда не по себе быть в нем. Но это притом и вдохновляюще.

Вот о чем идет речь, а вовсе не о том, что хорошо бы подвести историческую базу под авангард, и найти обоснования для наших лихих новаторов в глубинной истории искусства.

Сейчас перед нами стоит большая, возможно, невыполнимая задача – описать тот исторический момент, ту ситуацию в культуре Европы, когда возникает сама эта сущность нового творческого делания – то есть энергетика неудовлетворенного творения и интуиция Большой реальности, неисчерпаемого мироздания. Где-то этот **комок стремлений и интуиций появляется в истории человечества**.

Я не могу ничего поделать с тем ощущением, что последние пять веков развития художественной культуры -- это и есть **наше время**. Мы живем в системе тех представлений, тех картин мира, которые за последние столетия сложились и были воплощены в искусствах. Разных искусствах.

Мне могут сказать, что изощренные иконографические построения, сложные аллегории и хитроумные скрытые смыслы в искусстве пятнадцатого и шестнадцатого веков мы с вами не умеем читать без перевода или без комментария. Прямое понимание невозможно. Это несомненно и справедливо. Нам нужно сначала понять систему понятий и изобразительный лексикон тогдашнего искусства, дабы осмыслить всю полноту тех посланий, которые даются нам в картинах Боттичелли, в алтарных образах Яна ван Эйка, в росписях Микеланджело в Сикстинской капелле мы не сможем разобратся просто так, с ходу, без специальной подготовки. Такая специальная подготовка, как мы знаем, занимает внимание специалистов, исследователей на протяжении всей их творческой жизни. Годы и десятилетия уходят у исследователей на то, чтобы вникать в смыслы и послания великих созданий Возрождения, от Джотто в его начале до Брейгеля и позднего Тициана, до Караваджо и Рубенса в его конце.

За то ограниченное время, которое у нас отведено на наши занятия, на этих немногочисленных страницах, где запечатлеваются наши беседы, мы только с самого краешку сможем потрогать и только чуть-чуть приоткроем дверь в творческие пространства Ренессанса, семнадцатого века, эпохи Просвещения и последующей истории искусств.

Напоминаю еще раз, что мои беседы и очерки предназначены не для специалистов, и не для того, чтобы сделать моих слушателей и читателей специалистами. У меня как бы более скромная, но в то же время смелая, даже дерзновенная цель. Мне хотелось бы сказать о том главном, о том ***преображении искусств, о том новом видении и новом подходе к искусству, которые в эпоху Возрождения стали фактом нашей художественной культуры.*** И повторяю, что возникла та самая художественная культура, в недрах которой мы и сегодня имеем счастье (для некоторых и несчастье) находиться.

Само собою разумеется, что систематический курс по истории того или иного искусства при такой постановке вопроса не может состояться по определению. Самое большее, что можно сделать в рамках немногих встреч и бесед – это предпринять пилотные исследования, взять пробы и заглянуть в ключевые и репрезентативные произведения и процессы нескольких искусств. А в другие искусства вообще не заглядывать.

Историческое знание с большой убедительностью показывает, что те или иные большие исторические переломы очень долго вызревают и подготавливаются в глубинах веков. Это касается всех больших явлений в истории. Например, историки разбирают предпосылки капитализма и буржуазной цивилизации. Эту сладкую парочку, капитализм с буржуазией, исследователи прослеживают не только до Средних веков включительно, но и в античные времена находят некоторые предвестия и отдаленные намеки.

У меня нет для моих читателей и слушателей другого предложения, как думать о больших исторических периодах и не верить в быстрые и шустрые ответы наших современников о наших временах. Наши времена уходят в далекие времена. Наш двадцать первый век уходит корнями в двадцатый век, двадцатый век уходит корнями в Новое время, то есть к рубежам Европейского Возрождения.

В масштабах макроистории мы с вами – современники Шекспира и Караваджо, Микеланджело и Брейгеля. Предлагаю попытаться *осмыслить историю искусства в плане макроистории*, а не истории специализированной, которая обязательно превращается в микроисторию и работу с подробностями и частностями процессов развития. Частности могут быть сколь угодно важны. Найти до сих пор не известный рисунок известного художника -- это может оказаться ключевым событием в интерпретации важнейших проблем крупного размаха. Деталь большой картины может оказаться бесценной находкой в изучении больших систем и явлений истории живописи. Можно понять наших собратьев, специалистов – филологов и сосредоточенных на своем материале музейщиков, которые охотятся на «мелкую дичь». В таком роде деятельности бывают очень крупные достижения. Но сейчас, в наших условиях специализации, будет совсем не лишним вспомнить о макроисторических закономерностях.

Я полагаю, как представитель и почитатель исторической науки, что главные революционные сдвиги в искусстве Нового времени возникли первоначально именно в эпоху Возрождения, и продолжались еще несколько веков, включая девятнадцатый век, тогда как возникновение авангарда, нео-авангарда, пост-авангарда, постмодерна и прочие подарки или причуды двадцатого века -- это скорее отдаленные отзвуки того урагана, который разразился в искусствах в пятнадцатом и шестнадцатом веках, который имел своих предвестников и первопроходцев ранее того, еще в тринна-

дцатом веке. В тринадцатом веке родились и жили Джотто и Данте. Вот куда нам надо обязательно заглянуть. Немного позднее мы это и сделаем.

Двадцатый век в искусстве дает и непредвиденные, исторически оригинальные результаты развития, связанные с новыми технологиями. В этой области возникают такие художественные открытия, которые мастерам прошлых столетий были неведомы. Эти результаты проявляются особенно в архитектуре, фотографии и кино, то есть высоко технологичных видах искусства. В живописи, графике и скульптуре двадцатый век – это итог или завершение той художественной революции, которая предсказана была в тринадцатом веке, развернулась в пятнадцатом, достигла уровня максимальной интенсивности в шестнадцатом, и сохраняла высочайшую интенсивность и огромную мощь в веке семнадцатом. Двадцатый век, подготовленный в девятнадцатом веке, обозначает итоги и выводы из той главной, Большой революции, каковая началась, повторяю, в Возрождении. Такова вкратце моя макроисторическая схема истории искусств последнего тысячелетия.

Предмет или главная забота этой самой Большой революции пяти столетий -- это именно интуиция безмерной и неохватной Жизни, безбрежной реальности, а орудие -- революционный реализм большого размаха.

Ренессанс сумел изобрести в искусствах, во всех искусствах, такой тип видения, то есть он увидел реальный мир таким образом, как это не умели, не хотели видеть люди Средневековья. Разумеется, ученые историки в этом пункте будут ловить меня за фалды и говорить, что все исторические времена обладают определенной степенью преемственности, и Ренессанс тоже наследует важные пункты средневековой культуры, и так далее. Тут нечего делать, надо соглашаться. Но для меня важно то, что в тринадцатом веке в Италии зашевелились какие-то творческие силы, какие-то особые стремления и умения, которые были направлены наперекор средневековым принципам видения мира. И потом в течение веков, сложными непрямыми путями мы получаем поразительную европейскую сокровищницу шедевров пятнадцатого и шестнадцатого веков, и разные вариации на темы Ренессанса, и споры с Ренессансом и другие взаимодействия с первой глубинной революцией в искусстве семнадцатого и восемнадцатого веков.

Так что суть дела вовсе не в том, что мир горний уходил из искусства, а мир дольний занимал все больше места и исследовался все тщательнее,

внимательнее и острее. Дело в том, что *принцип онтологической полноты* и интуиция безбрежности бытия (то есть своего рода модель «расширяющейся вселенной») требовали все более отважных погружений в неведомые до того области познания. Искусство экспериментирует, то есть заватывает для себя все новые и новые области, *осваивает все новые и новые грани бытия.*

Что это означает – осваивают новые грани бытия? Осваиваются новые психологические оттенки поведения, новые знания об анатомии. Новые и изощренные знания перспективных построений самого сложного характера. Новые возможности появляются для передачи света, воздуха, состояния атмосферы. И это все относится, как мы понимаем, к дольнему миру, это все суть атрибуты нашей земной жизни и нашей земной реальности. Но в том-то и дело, что художникам подавай все больше и больше, и ни на чем они не останавливаются. Они пытаются изучать все более глубинные грани символических смыслов, изобретают сложные аллегории, сплетают иносказательные символические смыслы с реальными оптическими эффектами. Лилия Богоматери теперь – это реальный благоуханный цветок, купающийся в световых потоках и омываемый реальным теплым воздухом Юга. Художники все более стараются представить чудесную, неопишущую, невообразимо божественную реальность как «реальное чудо», как видение запредельной красоты и изысканной эзотерической гармонии. Флорентинец Боттичелли и венецианец Джованни Беллини представляют чудесные видения невысказанной изысканной красоты и певучей гармонии, изображают своего рода *чудесные сновидения с зашифрованными посланиями внутри.* И это тоже означает очередное расширение той модели безбрежной реальности, которая теперь довлеет искусству.

Там же, где чудесные счастливые сновидения, зашифрованные послания иных миров -- там же должны будут появиться и странные сновидения, причудливые сновидения, потом и пугающие сновидения, доходящие до кошмарности. Лука Синьорелли и очень ценивший Синьорелли, более молодой Микеланджело погружаются в эти самые причудливые и пугающие видения.

Так расширяется онтологическое поле искусства, так разрастается модель неисчерпаемой реальности, в которой есть и то, и это, и другое и совсем доселе неведомое. Движущей силой этой расширяющейся Вселенной нового искусства является, как уже говорилось, энергетика неостановимости,

импульс вечного беспокойства, стремление к экспериментальному опробованию новых территорий смыслов.

Вот одна новая территория опробована и освоена искусством, вот еще одна территория, и так идут эти открытия, от Джотто к Леонардо, от Мазаччо к Тициану, от Яна ван Эйка к Босху, а затем к Брейгелю, и далее, и далее. Тут перед нами перманентная революция своего рода.

Теперь вопрос в том, откуда взялся Ренессанс, особенно итальянский, да и другие версии европейского Ренессанса. Какие причины или факторы запустили эту историческую программу, обусловили «расширяющуюся вселенную» нового искусства, установили этот тонус беспокойной экспериментальности и этот принцип гетерогенного многообразия задач?

Тут мы вступаем на опасную почву историософии. Впрочем, есть некоторые возможности превратить историософию в более или менее обоснованную историческую дисциплину, *или методику изучения факторов макроистории.*

По каким макроисторическим причинам появляется Ренессанс, и почему его сразу же прозвали Ренессансом, еще в течение самой этой эпохи Ренессанса? Узкая трактовка этого понятия гласит, что возродился интерес к античному наследию, то есть возрождается, вообще говоря, уважение к языку, литературе, мысли, архитектуре, стилистике скульптуры и живописи Греции и Рима -- которые, вообще говоря, долгое время как будто и не различались между собой.

Но не надо путать причины и следствия. Открытие, или возрождение классической античности -- это все-таки не причина, а следствие новой установки глаза и души и руки. Люди культуры и люди искусства начали так видеть мир, что классическая античность оказалась для них желанной, дорогой и близкой. Это следствие. Вопрос в том, что же именно с ними случилось, с этими самыми гуманистами Возрождения и художниками этого периода. Глаза у них открылись на античность, и это открытие глаз приходится на пятнадцатый и шестнадцатый века. Почему глаза открылись? Какой такой новый опыт на них снизошел?

Более широкая трактовка понятия Ренессанс говорит, словами Мишле и Буркхардта, что произошло «открытие мира, открытие человека». То есть вдруг эдак случилось, что «открыли мир и открыли человека». Странное

дело. Почему именно в это время открыли? Почему не в двенадцатом веке, не в тринадцатом (там были только отдельные симптомы), и не в четырнадцатом, а как пришел пятнадцатый век – так они «открыли человека и увидели реальный мир». Да в чем же причина такого открытия? Отчего глаза и души открылись? Об этом историки говорят невнятно и уклончиво, странным образом, хотя на самом деле факты у всех в руках, очевидности очевидны, козыри на столе.

Тут нам с вами придется сделать то самое, чему ученые не обучены, а писатели и поэты привержены. Нам надо поставить себя на место людей культуры и искусства, людей образованных и определявших жизнь общества (то есть элиты) в пятнадцатом веке.

Они жили в уникальных исторических условиях, которых до того Европа не знала, да и позднее такие условия не складывались. Средневековая культура, экономика и общественное устройство оставались неколебимыми до четырнадцатого века. В четырнадцатом веке эти устои прежней жизни сильно заколебались. С самого начала этого столетия Европа, в частности Италия, переживают грозные симптомы. Интенсивность конфликтов, войн, кризисов разного рода, насилий и очевидных неблагоприятий резко возрастает. Но это бы еще ничего. Кризисные и тяжкие времена бывали и до того на протяжении Средних веков. Тут же, в четырнадцатом веке, острое переживание большого неблагоприятия переходит в истинный кошмар, в ощущение конца света. В середине четырнадцатого века приходит «черная смерть».

Это пандемия чумы, которая охватывает Азию и Европу несколькими волнами, и в населенных местах континента приводит к гибели половины населения (!). Такой катастрофы до тех пор в развитом средневековом мире не было. Понятное дело, что жизнь останавливается, функционирование власти и хозяйства разрушается на примерно тридцать лет. В Италии был полный коллапс. Города Флоренция, Сиена, Падуя, Рим были пусты, там людей было не найти. Венеция вымерла. Люди были парализованы ужасом, поскольку всем было ясно, что пришел большой гнев Божий, и что конец света уже начался. Старый мир реально рухнул. Это была антропологическая катастрофа, которая была более полной и кошмарной, чем две мировые войны в двадцатом веке.

Конец четырнадцатого века -- это обстановка «выжженной земли» и полное расставание с нормами жизни вчерашнего дня. Монастыри парализованы, остатки выживших не сомневаются в том, что все кончено. Крестьяне, ремесленники не работают, рыцари не рыцарствуют, духовное сословие не может реализовать свои функции, имеют место массовые психические сдвиги, дикие фантазии и кошмарные культы, служение новому хозяину мира, Сатане, а также чумные вакханалии и прочие гримасы страшного кризиса. В общем, старый мир кончился. *Старый мир умер.*

Когда забрезжила заря спасения и новой жизни, и чума почему-то отступила, то в массах и элитах наличествовало переживание «*нового начала*». Старая жизнь кончилась и ушла в небытие. Новая жизнь обладала новыми возможностями. Возникает новый онтологический энтузиазм, новый политический энтузиазм, новый религиозный энтузиазм, вообще открываются глаза на новые возможности.

Не случайно пятнадцатый век обозначен в истории Европы появлением людей отважных, беспокойных, ищущих, экспериментирующих, переделывающих представления о мире. Возникает и развивается книгопечатание – область культуры, в которой культивируются именно новые идеи. Начинаются великие географические открытия. Еще до Колумба и до Магеллана мореплаватели Европы начинают – именно в пятнадцатом веке – активно осваивать далекие берега Африки, Азии, и даже проникают в полярные страны впервые после викингов.

Начинается эпоха предприимчивости, новаторства, живого любопытства и стремления переделывать знания людей, мир людей, искусство людей, религию людей. Начинается Новое время – начинается именно как Новое время, новое начало, *Ринашита*, Возрождение, Ренессанс.

Какие такие новаторские и дерзкие прозрения и находки стали поступать в художественное дело с конца тринадцатого века (в основном в Италии) – это будет тема нашего следующего занятия.