

создали ситуацию, если не конца, то рубежа, и тем самым этот вопрос спровоцировали. “Когда искусство?” – вопрос-контейнер: помимо “когда” он включает в себя “где”, в ответе требуется указать время и место. Но и этого становится недостаточно, поскольку мутации привели не только к изменению, но также к последовательным раздвоениям: к “когда” и “где” надо прибавить “сколько”. Раздвоенная бухгалтерия становится уделом теории и исторического описания. Не следует надеяться, что двоящиеся очертания можно будет совместить», – завершает Бернштейн свое «историческое описание».

А надо ли пытаться совмещать? Для меня итог книги «Визуальный образ и мир искусства» в поразительных, справедливых на все времена прозрениях Иоанна Дамаскина: *«Всякий образ есть откровение и показание скрытого – Так как человек не имеет ясного знания невидимого ввиду того, что его душа находится под покровом тела, ни того, что будет после него, ни того, что совершается на расстоянии и местном отдалении, так как он ограничен условиями места и времени, то для путеводителя к знанию, для откровения и обнаружения скрытого и выдуман образ»* – сотворенный человеком визуальный образ, вечный, как сотворенная Богом природа, и, подобно ей, превосходящий в своей бесконечности все конечные и преходящие «миры искусства».

**Якимович А.К.**

## **Искусство непослушания. Вольные беседы о свободе творчества**

Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2011



Николай Хренов

Новая работа А.К. Якимовича, весьма плодотворно работающего в последнее десятилетие (о чем свидетельствует появление его многочисленных книг), посвящена периоду в истории искусства, начинающемуся с эпохи Ренессанса и продолжающемуся вплоть до сегодняшнего дня. Автор пытается проследить обнаруженную им в европейской культуре тенденцию, оказывающуюся актуальной на протяжении нескольких столетий. Исходной точкой этой тенденции послужил XVI век, в котором собственно и начинается эпоха, обычно обозначаемая Новым временем. Конечно, другие исследователи, имея в виду этот исторический период, выделяют в нем разные стили, ставят акценты на закате

старых и появлении новых художественных направлений и даже эпох и т. д. А.К. Якимович озабочен другим. У него вообще есть претензии к коллегам, к той форме искусствознания и истории искусства, в которой эти почтенные дисциплины сегодня существуют. Как когда-то М.В. Алпатов усомнился в том, что многие современные методологии и системы интерпретации все-таки еще не позволяют достичь адекватного прочтения собственно художественных творений, так и А.К. Якимович высказывает такое сомнение. Он пишет, что сегодня искусствоведам, как никогда, необходима обновленная и усовершенствованная теория искусства, ибо существующие традиции и подходы в искусствознании не позволяют объяснять то чудо искусства, о котором он собственно и пишет уже во «Введении».

А.К. Якимович – прекрасный искусствовед. Он обладает великолепным и редкостным художественным вкусом. Прделанные им анализы конкретных произведений всегда в высшей степени глубокие, оригинальные и чрезвычайно самостоятельные. Но в его исследовании есть еще нечто, что следует очень высоко оценить. Как свидетельствуют последние книги ученого и в том числе данная публикация, он озабочен идеей, которая есть его собственная идея, и эту идею он хотел бы изложить, обращаясь к конкретным произведениям живописи и литературы. Якимович эту идею в истории искусства ощутил, открыл, и у него появилась потребность донести свое открытие до коллег и до читателя. Эта идея в его предшествующих сочинениях как бы еще не была исчерпана. Она продолжает волновать исследователя. Он ощущает, что какие-то смыслы он еще не до конца и почувствовал, и объяснил. Поскольку же эта идея не является традиционной и всеми разделяемой, то он ощущает необходимость вернуться к ней и в нее углубиться. Так возникла новая книга.

Речь идет даже не об идее, а о целой концепции истории искусства. Тем более, она требует продолжения. Может быть, речь идет даже о новой концепции истории искусства вообще, которая когда-нибудь в будущем будет реализована (в авторском варианте) так, как ее видит А.К. Якимович. Наверное, в эпоху постмодернизма с присущим ему кризисом универсальных нарративов только такие авторские варианты истории искусства и возможны. Пока автор на такой проект не покушается, хотя, как свидетельствует его новая книга, к нему приближается. Нельзя не ощутить, что он к осуществлению этой миссии особенно близок. Отсюда такое тяготение к панорамности в освещении художественного процесса Нового времени. Пока же он обсуждает такой возможный проект на уровне идеи. Да, собственно, о таком проекте сам автор и не помышляет. Это мы так понимаем его последние книги.

Идея эта вращается вокруг того, что сам автор называет новой антропологией, т. е. открытием такого знания о человеке, которого в предшествующие эпохи высокого религиозного напряжения не было и быть не могло. Это знание связано с разочарованием в том «чуде природы», в том статусе личности, которое когда-то в эпоху Ренессанса и позднее, в эпоху Просвещения было провозглашено и утверждалось, в том числе в искусстве. Собственно, эту новую «антропологию недоверия» по отношению к человеку, как утверждает ученый, начали ощущать

уже гении Ренессанса. Вот это осознание несамостоятельности человека, по мнению А.К. Якимовича, постепенно овладевает многими представителями «фаустовской» культуры.

Но, удивительное дело, как доказывает исследователь, это вовсе не оборачивается беспросветным пессимизмом и обвальной духовной катастрофой, а, совсем наоборот, свидетельствует о присутствии в сознании европейца мужества и способности это чувство побеждать и из этой ситуации выходить. Такая ментальность характерна, видимо, лишь для западного человека (а мы бы сказали, и для русского человека, поскольку автор удачно включает отечественный художественный процесс в общую логику мирового художественного процесса), оказавшегося перед бездной, но счастливо избегнувшего того, чтобы в эту бездну угодить. Если иметь в виду искусство, то, как весьма парадоксально формулирует А.К. Якимович, оно постигает эту несостоятельность, слабость и ограниченность человека так, что повествование о его поражении излагается языком победителя, о чем свидетельствует великая живопись Ренессанса, литература последующих эпох и т. д. Умение говорить о негативных проявлениях человека, как это делают, например, Босх, Брейгель или Гойя, свидетельствует не о слабости и неверии, но, наоборот, о вере в то, что с несовершенством человека все же можно справиться. И, действительно, до сих пор западное общество с этим справляется и, несмотря на противоречия, несмотря на перманентные прогнозы о его «закате», выживает.

К сильным сторонам новой книги А.К. Якимовича относится также и удавшаяся попытка показать, что смысловое ядро искусства связано не с идейными и идеологическими установками, разделяемыми художниками, а с онтологическим смыслом искусства, который далек не только от идей, но подчас даже и от вербального выражения, о чем и свидетельствуют великие полотна в живописи. Здесь явно позитивно срабатывают и феноменологический, и герменевтический аспекты применяемого автором философского подхода. Тут вообще ощущается традиция неоплатонизма.

Новая книга А.К. Якимовича, как нам представляется, стала продолжением двух его предыдущих книг – «Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков» (2004) и «Эпоха сокрушительных творений. Очерки по истории искусства XX века» (2009). Обе книги мне известны, и я даже на них ссылался в своей статье, опубликованной в журнале «Искусствознание». Можно воспринимать новую книгу продолжением исследования А.К. Якимовича об искусстве XVII–XVIII веков. Уже в работе 2004 года мы обнаруживаем концепцию антропологии недоверия. Однако там она излагалась в самом общем виде, в том виде, в каком она первоначально возникла в сознании автора. Там эти идеи тоже иллюстрировались конкретными произведениями. Но в новой книге А.К. Якимовича знакомая концепция приобретает более структурный характер, она получает четкую разработку, а главное, опирается не на отдельные факты из истории искусства, а на серию минимонографий, посвященных конкретным художникам – Леонардо, Микеланджело, Шекспиру, Сервантесу, Рембрандту, Веласкесу, Ватто, Шардену, Пушкину, Гоголю, Достоевскому, Толстому, Мане, Чехову и т. д. И именно потому, что на этот раз концеп-

ция предстает в серии очерков о конкретных художниках, она и приобретает большую аргументированность и обещает реализацию уже фундаментального проекта истории искусства.

Конечно, эта определяющая смысл новой книги концепция носит явно не искусствоведческий, а философский характер. К достоинствам книги, как и вообще мышления ее автора, относится единство искусствоведческого и философского уровней исследования (довольно редко встречающееся качество в искусствознании). Вот почему для того, чтобы глубже понять живопись Леонардо, Гойи или Веласкеса, автор прибегает к идеям Монтеня, Марсилио Фичино, Паскаля, Канта, Декарта, вплоть до Делеза и Дерриды. В этом единстве искусствоведческого и философского уровней анализа можно усмотреть, пожалуй, самую сильную сторону нашего искусствознания. Жаль только, что таким подходом пока владеет и весьма виртуозно, пожалуй, один А.К. Якимович.

К несомненным достоинствам исследования А.К. Якимовича следует отнести удавшуюся попытку автора включить русское искусство и, прежде всего, литературу (Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов) в общий художественный процесс. И хотя в открытии «антропологии недоверия» Запад во многом опережает Россию, все же XIX век свидетельствует о том, что русская культура отнюдь не является провинциальной. Русских поэтов, писателей и художников интересовали те же острые вопросы бытия, что и западных художников и философов Нового времени. Очерки о русских писателях получились не только глубокими и убедительными, но подчас неожиданными и очень самостоятельными, как это можно утверждать в случае с Пушкиным и Гоголем.

Конечно, совсем не так просто было вписать конкретных гениев в антропологическую матрицу, предложенную и аргументированную А.К. Якимовичем, но, тем не менее, следует признать, что замысел реализован в книге удачно. И общая логика мысли автора не является внешней, искусственной и автором навязанной. В анализе конкретных произведений живописи едва ли кто способен превзойти А.К. Якимовича. В творчестве каждого художника автором находится не только то, из чего исходит А.К. Якимович-философ (т. е. из общей теоретической схемы), но и то, что присуще только конкретному творцу и его особому видению человеческого бытия. Очевидно, что на этот раз применяемая автором методология анализа не мешает постижению уникальных творческих явлений.

Мы уже отметили тот факт, что вводимая в оборот А.К. Якимовичем антропологическая и философская концепция эволюции искусства способна в будущем стать основой оригинального и весьма актуального проекта истории искусства. В данной книге автор продвинулся в осуществлении этого проекта весьма заметно. Отметим, что без предлагаемой А.К. Якимовичем философской концепции трудно постичь такое яркое явление искусства XX века, как авангард. И, действительно, логика, возникшая, как показывает автор, уже у Леонардо и Микеланджело, сохраняется и в авангарде XX века.

Но, собственно, это и было показано в предыдущей книге ученого «Эпоха сокрушительных творений. Из истории искусства и мысли XX века», которая, казалось бы, должна писаться после только что законченной новой его книги.

Не случайно новая работа кончается очерком, в котором говорится о творчестве Пикассо. Очерки о художниках XX века, если бы они были написаны (например, очерк о М. Булгакове, который просто просится в эту книгу), могли бы вполне органично войти в данное исследование. Представляется, что в будущем появится издание, в котором содержание разных книг, написанных в соответствии с выдвинутой А.К. Якимовичем философской концепцией, будет изложено в окончательном, завершённом и наиболее полном виде. В этом случае книга об авангарде окажется разделом, следующим за содержанием настоящей книги. Собственно, может быть, идея прочтения истории искусства Нового времени автору и пришла, когда он начал размышлять об авангарде.

Высоко оценивая новую книгу А.К. Якимовича как в методологическом, философском, так и в искусствоведческом смысле, позволим себе высказать некоторые замечания. Первое замечание касается правомерности доведения найденной ещё в Ренессансе тенденции вплоть до сегодняшнего дня. Мы этот момент уже оценили положительно. Но все имеет свою обратную сторону. Не будем упрекать автора в том, что он не находит в длительном периоде истории искусства более дифференцированного деления, как это подчас делается и в искусствознании, и в философии, и в культурологии. Хотелось бы понять следующее. Если «антропология недоверия» актуальна вплоть до настоящего времени, если она разворачивается по восходящей, если искусство все больше склонно демонстрировать то, что разочаровывает в человеке, то ведь этот процесс рано или поздно должен чем-то закончиться и смениться какой-то другой традицией.

Или, быть может, существует ему альтернатива, которая тоже уходит в историю. Если такая смена и такая альтернатива невозможна, то ведь читатель и сам самостоятельно способен сделать вывод, а его вывод может быть весьма неожиданным, т. е. апокалиптическим. И ведь, собственно, книга именно такой вывод и подсказывает. Хотя сам автор такого вывода не делает, но он его и не исключает, точнее, как бы подразумевает. Тогда мы получаем еще одного Шпенглера, на этот раз в искусствознании. Например, Ханс Зедльмайр, который тоже касается в художественном процессе негативных тенденций, это учитывал и пытался от шпенглеровской логики уйти.

Может быть, логика автора все же не является универсальной, как это хотел бы он видеть, может быть, не стоит на этой универсальности настаивать и допустить, что в мире существует еще нечто, что, быть может, способно дать основание для выявления иной, альтернативной логики. Сегодня то, что автор понимает под «антропологией недоверия» становится пугающе универсальным настроением, правда, в самом что ни на есть вульгарном проявлении. От аналитика уже требуется «мужество знать» (А.К. Якимович часто вспоминает это изречение Канта), а точнее, видеть некую альтернативу этой антропологии. Тут позволителен даже некоторый прогноз, т. е. объяснение происходящего не только с помощью обращения к прошлому, но и с помощью обращения к будущему. А почему бы и нет? Вот, скажем, рефлексия П. Сорокина (идеи которого мы разделяем) вторгается в футурологию и дает обоснование альтернативной тенденции. XX век у него предстает затянувшимся переходным процессом к новым ценностям.

То, что улавливает в истории искусства А.К. Якимович, а именно, жестокую правду о гуманитарном провале, о поражении человека, видели и другие мыслители – от Бердяева до Зедльмайра. Они это обозначали как кризис искусства, понимая под этим кризис ренессансной традиции, кризис гуманизма. А.К. Якимович об этом не пишет. У него своя логика, своя система координат, по сравнению с названными авторами – вполне оптимистическая. Для него ренессансная традиция по-прежнему актуальна.

Он утверждает, что в обществе и культуре часто многое ужасно и чем дальше, тем больше ужасного и гадкого, но онтология искусства – это главное и в этом суть. Об этом свидетельствует, как доказывает ученый, например, Шарден с его прачками, кухарками и судомойками, с его бытовыми подробностями повседневной жизни низов. (Кстати, очерк о Шардене – один из самых удавшихся.) Или знаменитые натюрморты голландцев. В этом смысле удачно анализируется творчество таких русских художников, как А. Иванов, П. Федотов, И. Репин. Именно поэтому никакого кризиса искусства или, более того, его «смерти», как об этом писал Гегель, быть не может. Оно одно сохраняет связь человека со стихией природы, со Вселенной.

И о чем бы ни философствовал художник, какие бы идейные платформы ни разделял, к чему бы ни призывал, поддаваясь настроениям эпохи и подпадая под влияние различных политических установок, все это для искусства, по мнению А.К. Якимовича, – не главное. Главное – получаемая от него радость от соприкосновения с бытием, растворение в природных стихиях. Искусство несет в себе восторг перед жизнью, что позволяет смягчать ту ужасную правду, которую оно же нам и поставляет.

Позволим себе также замечание по поводу отбора персон для анализа в данной книге. В ней анализируется Микеланджело, но отсутствует, скажем, Рафаэль. Есть Сервантес, но нет Гете. И мало ли еще кого в книге не хватает. Здесь нигде нет речи о том, почему рассказывается об этих художниках, а не о других. В данном случае может быть любое объяснение, но где-то во «Введении» оно должно быть. Иначе возникает ощущение, что выбираются только те художники, которые способны аргументировать идею автора. Но идея эта автором подается универсальной.

Практически все очерки читаются с огромным интересом. Все изложены прекрасным литературным языком. В каждом из очерков есть что-то неожиданное, новое, открытое автором. По-новому, например, предстают творческие биографии русских писателей. Но в книге есть фрагмент, который получился менее интересным, суховато написанным. Это «Восемнадцатый век. Предвкушение свободы». Между тем, для автора это ключевой период в понимании и прошлого, и последующего искусства. Хотя в принципе А.К. Якимович прекрасно чувствует эту переходную эпоху, выделяя в ней раннее Просвещение с его гедонизмом и эпикуреизмом (об этом – превосходный очерк о Ватто), о чем свидетельствуют и очерки в данной книге, и одна из предыдущих его книг, посвященная Новому времени, и позднее Просвещение с его призывами к революционному переустройству общества на основе разума.

О XVIII веке у А.К. Якимовича интересней написано в конкретных очерках, нежели в этой главе, в которой необходимо было сделать обобщение, дать характеристику столетия в целом. Весь необходимый для общей характеристики эпохи материал ушел в очерки и не очень точно распределен. Следовало бы к характеристике этого века, культивирующего не только разум, но увлекающегося мистикой, вернуться. Может быть, даже больше сказать о маркизе де Саде, и его из «антропологии недоверия» не вычеркнуть.

Данные замечания, естественно, не портят впечатления от книги А.К. Якимовича. В целом же новая работа А.К. Якимовича – в высшей степени превосходное исследование талантливого ученого-гуманитария, от которого мы вправе ожидать следующих фундаментальных философско-теоретических построений и искусствоведческих прозрений. В процессе ознакомления с книгой невольно отдаешь себе отчет в том, какое последовательное развитие получают некогда возникшие у автора идеи и как много и интересно он может работать. Хочется надеяться, что данная книга послужит развертыванию плодотворных дискуссий в искусствоведческом сообществе и станет точкой отправления для последующего совершенствования искусствоведческих и герменевтических процедур, преследующих более глубокую интерпретацию конкретных произведений искусства и логики его развития в истории.

## **О «тоталитарном» и тотальном искусстве. Мысли по поводу кн.: Маркин Ю.П. Искусство Третьего рейха**

Москва: РИП-холдинг, 2011



Михаил Соколов

Капитальная монография Ю.П. Маркина – это итог многолетних исследований. Ее автор, давно уже изучающий немецкое искусство (в первую очередь, скульптуру) XX века, был первым, кто выступил у нас на эту тему, как только были сняты плотно окружавшие ее прежде цензурные запреты<sup>1</sup>. Статья вызвала немало шума из-за явных стилистических параллелей между советским и немецким искусством 1930-х годов. Параллелей, которые внешне бросались в глаза и вызвали негативно-критическую реакцию, если они казались «ложными и надуманными», либо, напротив, чувство справедливого удовлетворения, в том случае, если «тоталитарное искусство» представлялось единым материком,