

# Теория

---

Марина Свидерская

## Музей как эвристическая модель. Post Scriptum к выставке «Голоса Воображаемого музея Андре Мальро»

В статье содержатся фрагменты из трудов Андре Мальро, исключенные из каталога выставки (из разделов от Средневековья до конца XVIII века) при редакционной подготовке в процессе необходимых сокращений. Кроме того, в ней присутствуют первоначально планировавшиеся для издания подготовительные материалы, от которых в силу некоторых обстоятельств пришлось отказаться, притом, что они касаются мастеров, произведений и идей, особенно близких индивидуальным пристрастиям и фундаментальным теоретическим положениям Андре Мальро.

Автор статьи, выполнявший на выставке функции приглашенного куратора и одного из авторов каталога, позволил себе сопроводить эти положения некоторыми дополнительными комментариями.

Ключевые слова:

Воображаемый музей,  
метаморфоза, воскрешение,  
Древность, Средневековье,  
Ренессанс, Просвещение.

Выставка «Голоса Воображаемого музея Андре Мальро», прошедшая в ГМИИ им. А. С. Пушкина (29 ноября 2016–12 февраля 2017), собрала в своих стенах экспонаты из более чем двух десятков отечественных и зарубежных музеев и частных собраний, объединила вокруг своего многоаспектного замысла специалистов разного профиля, посвятивших отдельным сторонам деятельности Мальро содержательные статьи. Однако, несмотря на то что к ее открытию вышел хорошо изданный объемистый каталог<sup>1</sup>, а к ее завершению была приурочена двухдневная международная конференция в ГМИИ в цикле традиционных «Випперовских чтений», оценка ее роли и адекватное осмысление ее вклада еще впереди.

Замысел настоящей статьи продиктован желанием ознакомить читателей журнала с отдельными фрагментами каталога, подвергшимися сокращению, но содержащими, на наш взгляд, ряд высказываний Мальро, достойных внимания.

Кроме того, в процессе подготовки экспозиции, длившемся более двух лет, возникла коллизия, так и не получившая своего разрешения. С самого начала организаторам было ясно, что продемонстрировать концепцию «Воображаемого музея» на тех произведениях искусства, которые привлекал для экспонирования сам Мальро, не удастся. Соответственно московская выставка должна была стать не реконструкцией или реставрацией начального варианта «Воображаемого музея», прежде и так неоднократно менявшего свой состав еще при жизни автора, а воссозданием его общих концептуальных идей и принципов на том материале, который будет доступен — на произведениях отечественных собраний и тех памятниках из зарубежных коллекций, которые удастся получить. Благодаря исключительному международному

<sup>1</sup> Голоса Воображаемого музея Андре Мальро / Каталог выставки. Ред.-сост. И. А. Антонова. М.: ГМИИ имени А. С. Пушкина. 2016.

авторитету организатора и вдохновителя выставки И. А. Антоновой в Москву прибыли шедевры искусства Древности и Средневековья из Франции и Германии, первоклассные образцы западноевропейской живописи из Парижа, Берлина, Мадрида, Будапешта, Праги... Что же касается ряда произведений и художников, особенно ценившихся Мальро, но оказавшихся за рамками выставки, то возникла мысль представить их зрителям в виде световых проекций, используя для этого *lightboxes*. Однако в таком случае существовала необходимость сильно затенить залы выставки, что оказалось неприемлемым. Тогда была выдвинута идея использования фотографий и репродукций.

Как известно, Вальтер Беньямин в своем труде «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936) отмечал, что репродукции лишают объект искусства его главного качества, его уникальности, которая обеспечивается его встроенностью в традицию, обусловлена местом его создания «здесь и сейчас», составляющими вместе его неповторимую ауру — основополагающую черту всего художественного творчества, предшествовавшего авангарду. Разрушение ауры, связанной для философа с созерцательным восприятием, с полетом мечты, отрывом от реальности и отказом осознать весь ужас современного состояния человека и общества, расценивалось им положительно. Новое искусство, антибуржуазное по своей природе, формирует, по его мнению, совершенно иное восприятие: «Из манящей оптической иллюзии или убедительного звукового образа произведение искусства превратилось у дадаистов в снаряд. Оно поражает зрителя»<sup>2</sup>.

Мальро воспринял роль репродукций и фотографии в ином ключе. Глубоко ощущая веяния времени, принесшего с собой «туристический бум», новые возможности для широких масс более свободно, чем ранее, перемещаться в пространстве, путешествовать, изучать достопримечательности разных мест, посещать музеи и прочее, он уже в молодости соприкоснулся с видами деятельности, стремившимися удовлетворить эти новые запросы: с организацией художественных выставок и выпуском (в парижском издательстве «Галлимар») специальных изданий, в частности альбомов репродукций эсклюзивного качества.

2 Беньямин В. Произведение искусства в период его технической воспроизводимости. М., 1996. С. 57.

В зрелые годы писателя фотографии, новые технические возможности которых он высоко ценил, отмечая их способность доступными им средствами — взаимодействием света и тени — изменять, усиливать, даже заново раскрывать эстетические достоинства памятников искусства, сделались для него необходимым рабочим инструментарием. Объем осваиваемого поля мировой культуры в XX столетии вырос настолько, что возрастающая вместе с ним потребность сделать его личным достоянием каждого наталкивалась на трудности практического свойства: не все объекты массового интереса были легко доступны. С этой точки зрения посредническая роль фотографии и репродукции сделалась исключительно важной, востребованной, необходимой.

Оба эти средства «механического воспроизведения», которое все более становилось не механическим, а творческим, артистическим, прочно вошли не только в обиход любителей искусства, но и ученых-исследователей. Роль репродукций расценивалась Мальро отнюдь не только как сугубо информационная. В частности, на примере творчества Рубенса он отмечает те новые возможности, которые раскрывает альбом *репродукций*, позволяющий, с одной стороны, рассмотреть творческий путь художника как последовательное развитие, как ступени происходящих в нем изменений, а с другой — получить в итоге убедительное и богатое по содержанию представление о его наследии *в целом*.

Исходя из этих предпосылок, в связи с выставкой «Голоса Воображаемого музея» были предприняты поиски необходимых качественных воспроизведений, фотографий, но предложение встретило решительную оппозицию со стороны сотрудников музея, не допускавших соседства репродукций и подлинников в едином экспозиционном пространстве. В результате из сферы внимания потенциальных зрителей и из каталога были удалены произведения, особенно занимавшие Мальро. Уже после открытия экспозиции И. А. Антонова в разговоре со мной сожалела о том, что поддалась давлению негативных мнений, и говорила, что надо было бы отвести «небольшой уголок» репродукциям этих произведений. Тем более, что практика соединения подлинников и репродукций в контексте сложной многосоставной экспозиции уже существовала и за рубежом (в частности, на выставке, посвященной творчеству Жана Кокто в Париже, где было реализовано единство документального и художественного материала и осуществлен своего рода синтез искусств — живописи, графики, кинематографа, театра,



1. Женский портрет. Фаюм. Конец II — начало III в. Дерево, энкаустическая темпера, меловой грунт. 33 × 17 × 0,7 ГМИИ им. А. С. Пушкина

музыки), и в ГМИИ, на выставке, посвященной М. Прусту, не говоря уже о выставках «Москва–Париж» и «Москва–Берлин».

Так возникла группа произведений, отмеченная особым вниманием Мальро, ставшая достоянием его мыслей и чувств, но оказавшаяся за рамками выставки и ее каталога. Обратиться к его высказываниям также и по их поводу представляется интересным и важным.

### 1.

В разделе каталога, где речь идет о размежевании Древности и Средневековья, достойны внимания и восполнения подвергшиеся сокращению соображения Мальро по поводу *фаюмского портрета*, превосходная коллекция которого принадлежит ГМИИ и представлена в постоянной экспозиции музея). Непосредственным содержанием этой «особой формы римского портрета I–IV веков», плода культурного взаимодействия древнеримской и древнеегипетской культур, по мнению создателя «Воображаемого музея», является «тема смерти». (Ил. 1.) Рассматривая «Фаюм» как одну из ступеней общей метаморфозы античного сознания и античного искусства на пути к Средневековью и христианству, Мальро характеризует интенцию римской культуры, отразившуюся в фаюмском портрете, как «исключительно амбициозную»: через нее «древний край смерти» «предпринял еще одну попытку» отнять у жизни людей «и за необходимой для этого вечностью словно бы обратился к мумиям» (с. 206–207)<sup>3</sup>. Однако завоевание вечности оказалось проблемой, истоки которой лежат в природе римской культуры.

«Рим ни в чем не нашел продолжения, — пишет мыслитель, — его мистерии являются нам среди голых стен подобно символам, а его портреты — это облагороженные фотографии. Даже когда он наделяет их жизнью, он не дает им души, ибо и сам ею не обладает. Упрямой последовательностью — да, но, скорее, в науках. В портрете, которому он придает такое значение, для него важны только лица, оторванные от мира». Римская культура предпринимает массу усилий, чтобы утвердить индивида, но индивид этот лишен собственной ценности. Когда он не является единственным в своем роде властителем, завоевателем,

3 Мальро А. Голоса безмолвия / Пер. с франц. В. Ю. Быстрова; под редакцией А. В. Шестакова. С.-Петербург: Наука, 2012. С. 206–297. Далее цит.с указанием страниц в тексте.

а просто первым встречным, его портрет теряется в частностях: «Римское лицо... не могло быть расцветом души или воплощением Бога, как и персонажи римской живописи — жить в пространстве и соотноситься с космосом» (с. 210).

Мысль Мальро о том, что «римское лицо», не несущее в себе непосредственно пафоса имперского величия, — лицо «первого встречного» — «теряется в частностях» (вспомним, например, всем известного «Цецилия Юкунда» или даже великолепный «Портрет пожилого римлянина», так называемого Брута), по всей вероятности, имеет своим основанием обычай класть в основу портретного изображения погребальную маску, механическая, мертвая достоверность которой — миметическая фикция, буквальное «подражание природе», в оппозиции к которым находился Мальро, — выходит на поверхность и подчас ощутимо доминирует в произведениях даже значительного художественного уровня.

Еще два момента в приведенной выше характеристике римской культуры обращают на себя внимание своей глубиной и пронизательностью. Мистерии, являющиеся нам «среди голых стен подобно символам» — это, вне всякого сомнения, росписи «Виллы мистерий» близ Помпей, где отдельные фигуры и группы расположены в последовательности не до конца внятного нам ритуала (вероятно, обряда инициации), но поданы обособленно, демонстрируя каждую фазу действия как самостоятельно значимый пластический образ, и в самом деле предстающий на плоском фоне росписи подобно самостоятельно значимому символу. В тесной связи с этим оказывается и отмеченное как бы мимоходом основополагающее, субстанциальное качество древнеримской живописи: ее персонажи «не могут жить в пространстве и соотноситься с космосом». Это положение близко характеристике, данной Э. Панофски в его размышлениях о перспективе, где он называет пространство античной живописи «агрегатным», целиком определяющимся глубиной, создаваемой иллюзией объема изображенного на плоскости тела. Возражением и Мальро, и Панофскому могут служить немногие примеры, содержащие попытки иного, собственно пространственного подхода, — опыты перспективного построения трехмерной глубины (интерьер в сцене «Младенец Геракл, удушающий змей» из Помпей, нередко встречающиеся в помпейских росписях вне связи с основной темой отрывочные фрагменты перспективного построения уходящих вдаль колоннад, Неаполь, Археологический музей). Однако эти опыты красноречиво обнаруживают себя как разрозненные озарения, предве-

щающие формирование нового принципа изображения, но далекие от его системной реализации.

В фаюмском портрете Мальро отмечает *новое чувство смерти, исходящее от каждого отдельного индивида*, оно ищет свою форму, пытается отнять ее у Египта. Но на пути трансформации римского портрета фаюмские мастера обнаруживают, что «он отрезан от мира иного» [ибо он отрезан и от мира сего — не живет в его пространстве! — М. С.]. Им же «как раз и нужен вечный лик смерти. Египет фараонов утверждал ее вечность посредством своего стиля, переводившего все формы на один священный язык. Этот стиль [всем известный египетский изобразительный канон. — М. С.] был порожден религией... Теперь позитивное чувство смерти, организованной как загробная жизнь, уступило место негативному ее восприятию в качестве отсутствия жизни...» (с. 215–216).

Тем не менее в Фаюме берут начало, по мнению Мальро, «некоторые из выразительных средств, к которым мы особенно восприимчивы сегодня». Это схематизм, подчеркнутая вещественность, пристрастие к чистому цвету и величавая задумчивость, а затем и особого рода застылость, связанная с «неким презрением к суетливой подвижности человека». Эти черты нового языка отвергают наследие фаланги и легиона, помогают искать сходство без подражания, передавать взгляд, не являющийся «ни выражением мгновения, ни гипнотическим взором Византии, но подчас прозревающий вечную жизнь — то, что связывает мертвого с потусторонним миром» (с. 218).

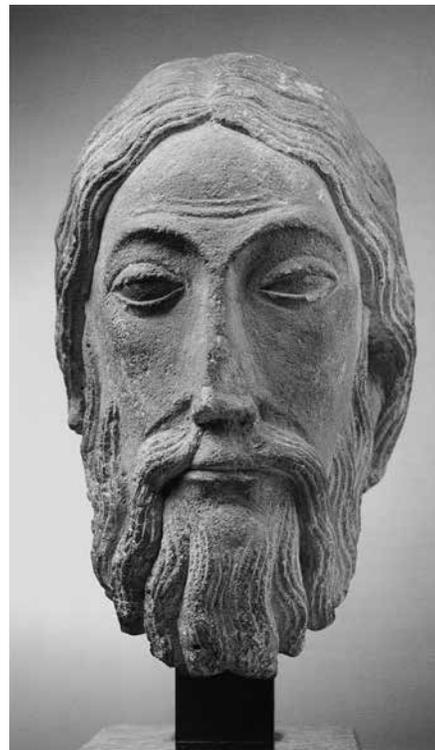
## 2.

«Голова бородатого мужчины» конца XII века из музея средневекового искусства Клюни в Париже стала вторым наряду с «Портретом Луция Вера» (Рим, 70-е гг. II в., мрамор, ГМИИ) участником диалога язычества и христианства в формируемой на данной выставке «модели» «Воображаемого музея» Андре Мальро. (Ил. 2–3.) *Диалог* — сравнение, сопоставление, противопоставление — основной методологический принцип Мальро, преодолевающий границы стран, времен, культур, видов искусства, творческих индивидуальностей. Этот принцип создает для всего, вовлеченного в ситуацию собеседования, единое духовное пространство, не только познавательное и эмоциональное, но и отвечающее главной родовой способности человека — дару *эстетического переживания*.

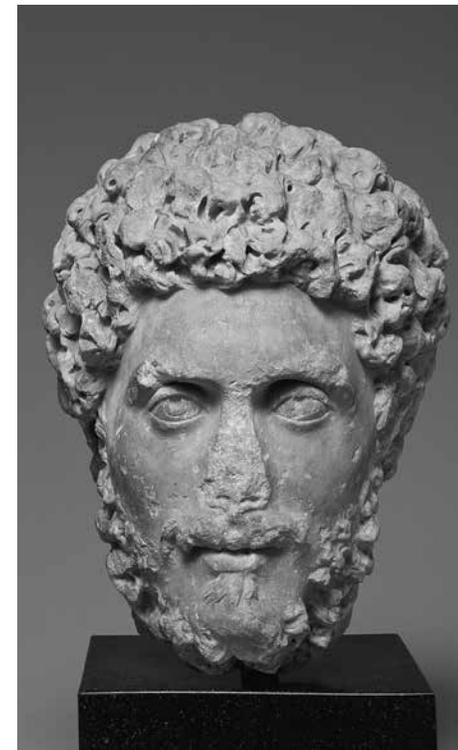
Вытянутый овал лица, свисающие вниз пряди бороды и усов в изображении святого, вероятно, располагавшегося на откосе соборного портала, несут на себе отпечаток вертикализма, уже пронизывающего постройку ранней готики, и свидетельствуют о доминирующей роли архитектуры в соборном синтезе той эпохи. Законами этого синтеза было обусловлено и такое явление, как *статуя-столб*, одной стороной принадлежавшая строительной конструкции здания, другой — сфере монументальной скульптуры. Наиболее яркие образцы статуи-столба в Иль-де-Франс принадлежат западному фасаду и «королевскому порталу» собора Нотр-Дам в Шартре. О нем заставляет вспомнить также трактовка волос с помощью параллельных волнистых борозд и присутствие таких же мелких бороздок в обозначении морщин на лбу святого. При сохранении еще не изжитой романской отчужденности и замкнутости, в облике персонажа из Ключни уже присутствует принесенная готикой индивидуализированная человечность и общая одухотворенность.

Христианство, полагает Мальро, «избавляет индивидуальную жизнь от бремени господства, чтобы связать ее с христианской судьбой, со Змеем и Голгофой». Это накладывает на лицо каждого христианина «печать личной драмы» (с. 244). В этом отношении образы западного христианства решительно противостоят античному миру. «На античном лице, — утверждает Мальро, — есть все, кроме жизни — пусть всего лишь человеческой; по сравнению с готическим святым Цезарь, Юпитер или Меркурий безжизненны, лица римских патрициев рядом с любым пророком кажутся пустыми лицами состарившихся детей. Лицо любого христианина отмечено неповторимым следом первородного греха [то есть сознанием собственной смертности. — М. С.]; <...> Христианское лицо вылеплено тяжким опытом, и самые прекрасные готические губы кажутся оставленным жизнью рубцом» (с. 241). Святой в искусстве христианского Запада становится, по Мальро, святым, «не возвышаясь над человечностью и не освобождаясь от нее в себе: в области форм, как и во многих других, он — заступник, свет, в котором за чересполосицей морщин вырисовываются черты народа», и в эти черты и взгляде отражается лик Бога.

Можно возразить, разумеется, что внутренняя драма уже присутствует в образах поздней классики и эллинизма, так же как и на лицах римлян начиная с эпохи Антонинов (II век), что и показано в каталоге на примере анализа «Портрета Луция Вера». И конечно, разительные перемены в области формы, представленные не одним фаумским



2. Голова бородатого мужчины  
Иль-де-Франс. Конец XII в.  
Известняк. Высота 27. Национальный  
музей Средневековья — Музей Ключни,  
Париж



3. Портрет Луция Вера  
Рим, 70-е гг. II в.  
Мрамор. Высота 33,5.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина

портретом, но и другими памятниками поздней античности, не остались за пределами внимания исследователя. Однако неужели то усилие смелого творческого обобщения, которое он предпринимает для того, чтобы предложенное им сравнение, сопоставление сделалось более контрастным, более содержательно ярким, рельефным, осталось без последствий? Спросим себя, часто ли присутствует и присутствует ли вообще в наших мыслях и наших текстах такое качество средневекового искусства Европы, как *новая человечность*, вместе с внятной характеристикой природы этой новизны?

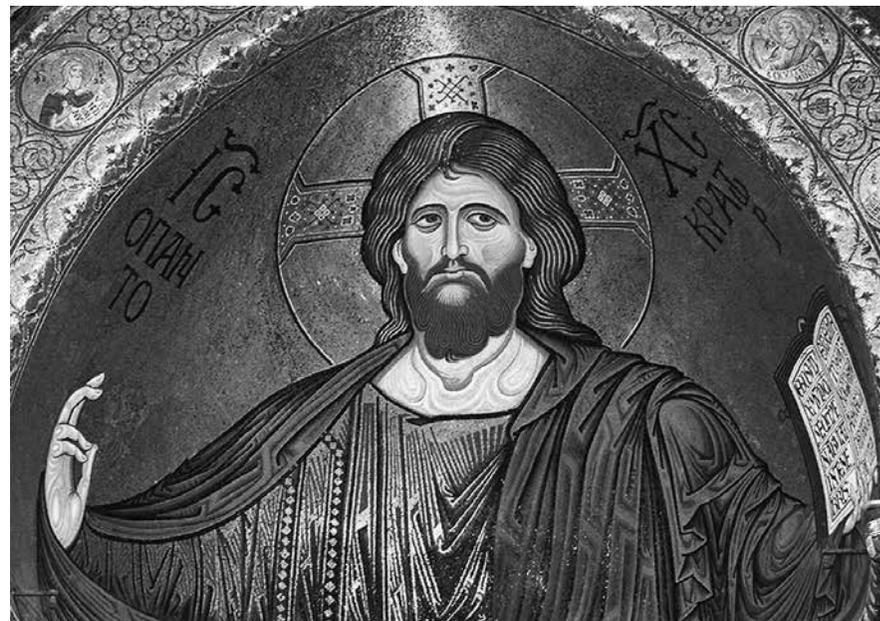
## 3.

Почвой для очередного сопоставления, участниками другого диалога, становятся у Мальро две ветви христианского искусства Европы: восточная, связанная с искусством Византии (и конечно, Древней Руси), и западная, воплощенная в памятниках, созданных в русле двух эпохальных стилевых концепций — романской и готической, тоже, в свою очередь, становящихся предметом диалогического анализа.

Ключевым в подходе Мальро к искусству европейского Средневековья стало отношение к культурному вкладу Византии, переосмысление которого он предпринял достаточно рано, когда положительные результаты византистики как науки еще не стали общеизвестными. В противном случае не было бы необходимости оговаривать, что узловую проблему византийского искусства, касающуюся специфики преобразования в нем основ античного художественного творчества, можно решить, по мнению Мальро, «лишь перестав считать Восточную Римскую империю упадком Западной» (с. 191). В интерпретации мыслителя искусство Византии предстает как «искусство вечности», и лицо вечности, «которую зовет Византия и к которой она подчас возносится, кто бы ни служил ее выражением, — Христос, чей колоссальный лик царит в полукуполе апсиды собора в Монреале, изысканная Богоматерь собора на острове Торчелло или пророки, населяющие крипты Босфора, подобно тому, как римские площади населяли статуи, — всегда отныне будет сверхчеловеческим» (с. 225, 228). (Ил. 4.)

«Забуть человека, — продолжает автор, — позволил Византии гений, не менее значительный, чем тот, с которым человек был открыт на Акрополе. Мало отказать от движения и обнаженного тела, мало укрупнить глаза: у души нет лица. Чтобы обесценить человека, Византии потребовалось то же, что и Пальмире, Гандхаре и Китаю, — стиль». Под стилем Мальро понимает отлившуюся в той или иной культуре *пластическую формулу*, становящуюся воплощением прорыва в сферу *сверхреального* (*supernatural*), — символического, божественного или прекрасного.

Характеристика византийского стиля как ослепляющего золотом мозаик, ритуально-торжественного, иератически застылого, имперски-грандиозного, завораживающего гипнотической силой взглядов неподвижных лиц, «стремящегося представить мир как таинство», стиля, обесценивающего человека, — эта характеристика, при ее верности во многом, все же односторонняя. Современное видение византийского



4. Христос Пантократор. XIII в.  
Мозаика  
Собор в Монреале, Сицилия

художественного наследия куда более глубоко и многообразно, в том числе и с точки зрения преломления в нем гуманистических ценностей. Отчасти подобная прямолинейность может объясняться и состоянием науки того времени, и стремлением автора форсировать некоторые черты явления в интересах получения более ярких результатов в диалогических сопоставлениях.

Это подтверждается данной Мальро на страницах цитируемого труда (глава «Метаморфозы Аполлона») и не вошедшей в каталог, но представляющей интерес, контрастной характеристикой духовно-образного строя византийского искусства и облика западного Средневековья: «Что могло связывать, — задается вопросом автор, — византийскую душу Города и Моря, которая оказалась своей для Венеции, с породившим романские церкви крестьянским простором, с побежденным, но сохранившим притяжение тайного родства лесом? Амбаров, заложивших



5. Богоматерь Прекрасного окна. XII в.  
Витраж  
Собор Нотр-Дам, Шартр

основу романского здания, на Востоке почти не строили, мрамор двух империй не знал дерева, очевидно родственного средневековому камню [местным известнякам, из которых строились романские и готические церкви Запада. — М. С.]. Византийское искусство ценило изысканность. Оно постепенно забыло круглую скульптуру ради барельефа, мозаики, иконы — декора или чудесного явления. Запад же всюду, от первых своих творений до Реймса и Наумбурга, будет варьировать фигуры улыбающейся Марии и задумчивых дарительниц с отенского фронтона...»

#### 4.

«Богоматерь Прекрасного окна (Голубая Богоматерь)», XII век, собора Нотр-Дам в Шартре (ил. 5), представить которую в московской экспозиции оказалось невозможным, выполнена в технике витража, который, по мнению Мальро, занимает «совершенно особое место среди воскрешенных искусств» (с. 35).

Под «воскрешением, или возрождением, искусств» Мальро понимает новое открытие многих областей мирового художественного наследия, прежде ускользавших от внимания европейцев или сознательно не принимавшихся в силу незнания, непонимания или предубеждений вкуса: это архаические фазы развития многих культур Древности, полагавшиеся примитивными, труднодоступное, малоизученное творчество народов Азии, Африки, Латинской Америки, Океании, работы самостоятельных мастеров, детей, душевнобольных. Сделавшись в XX веке — в эпоху развития фотографии, репродукционной техники и туристического бума (еще до наступления эры расцвета информационных технологий и интернета) — объектами внимания и интереса огромных масс людей, эти возрожденные искусства закономерно вошли в состав «Воображаемого музея». Предпосылкой столь широкого объединения стало применение к предельно разнообразному материалу общего критерия, позволившего отнести их к области художественного творчества.

Этот критерий был извлечен Мальро из закономерностей, присущих развитию современного искусства (*art moderne*). Основопологающей чертой этого искусства он полагает отказ от воспроизведения зримой реальности, от подражания видимому, констатируя, что, отдав в определенные исторические периоды дань такому подражанию, творческое мышление следовало в этом за классической Грецией, подчинившей искусство *вопросанию*, обращенному в окружающий мир,

и, следовательно, задачам его познания. Однако ориентация такого рода была исторически преходящей и составляла *исключительную особенность европейского художественного сознания*, тогда как эстетический опыт других стран использовал элементы реальных наблюдений для создания самостоятельного образного мира, параллельного миру действительности и нацеленного на выход за его пределы, на его преобразование: сначала в сфере сакрального искусства, а затем перенесся тот же принцип на светское искусство, заменив священное поэтическим, фантастическим, воображаемым. Это искусство развивалось в границах двухмерного изображения, естественно прибегало к языку знаков, символов и всевозможным приемам абстрагирования. В результате Мане и Брак, по словам Малеро, «выступают переводчиками языка, на котором обращаются к нам буддийское искусство, Шумер, доколумбова Америка. Конечно, они не переводят этот язык, а помогают нам его услышать <...>. До модернизма никто не видел кхмерских голов, тем более — полинезийской скульптуры, ибо ни на то, ни на другое не смотрели...» (с. 702).

В связи с модернизмом, указывает Малеро, актуализируется живопись пятна (с. 698–701) и проблема колорита: «Не будем забывать, что триумф модернизма — это также триумф цвета: под его знаком сменяли друг друга импрессионизм, экспрессионизм, фовизм и, несмотря на множество сдержанных или почти монохромных произведений, аналитический кубизм Леже, Пикассо, даже Брака, приходит к яркости» (с. 701). В этом русле и происходит *воскрешение витража*.

Матерью витража, по мнению Малеро, была мозаика, ставшая «излюбленным выразительным средством христианского искусства не благодаря своему красочному богатству, а благодаря способности передавать священное» (с. 219). Витраж нередко считался областью декоративного искусства, но стоит приглядеться к нему попристальнее, чтобы понять, «что его цвет отнюдь не является орнаментальной раскраской, ярким заполнением образованных рисунком секторов; это особого рода лиризм, не лишенный переключек с живописным лиризмом Грюневальда или Ван Гога. Религиозная живопись появилась в Северной Европе довольно поздно именно потому, что над всеми выразительными средствами там господствовал витраж, этот великий колорист, и наши одержимые цветом гении конца XIX века словно зывают к витражу, более родственному “Папаше Танги” или “Подсолнухам”, чем Тициан и Веласкес <...> вершиной западной живописи

до Джотто является не фреска и не миниатюра, а “Прекрасное окно” Шартрского собора» (с. 35).

К перечисленным примерам отзвуков колористической магии цветного стекла в новой живописи следует добавить также имя друга Малеро, Марка Шагала, «художника из России», как он сам себя называл, сохранявшего поразительную верность образам своего детства и юности в провинциальном Витебске и единственное, что воспринявшего из культуры Франции, — это витражный цвет Шартра и Сен-Шапель в Париже.

Конечно, продолжает Малеро, «витраж — это монументальная живопись. Ни один вид монументальной живописи не сравнится с его вершинами; никакая фреска не созвучна зданию так, как витраж, созвучен готической церкви» (с. 38–39). «Безразличный к пространству своего сюжета, витраж, напротив, чуток к изменчивому дневному свету, который даровал ему в различные часы притока прихожан жизнь, не доступную никакому другому произведению искусства. Он сменяет мозаику на золотом фоне так же, как свет небес сменяет свечи крипты, и безмолвный оркестр шартрских окон, кажется, многие столетия повинуются палочке, которой ангел касается солнечных часов...» (с. 39–40).

«Витраж — это освобожденная мозаика, и скудный византийский [восточный! — М. С.] ствол», напоенный на Западе «соками миграций варваров, распустился богатой кроной Древа Иессева», витража Шартрского собора. Романский и раннеготический витраж своей человечностью и лиризмом отмечает метаморфозу перехода от сурового мира, «где Христос еще пребывает в мире своего Отца» — то есть в ветхозаветном мире Творения и Страшного Суда, — к миру Евангелия, где «Христос станет Сыном Человеческим, и кровь его пробитых гвоздями рук взрастит на почве пылких абстракций Книги Бытия привычные плоды человеческих ремесел». Виноградари и сапожники готического Шартра займут место романских грешников Отена и старцев Муассака.

## 5.

«Мадонна с Младенцем» Бартоломео Виварини (1470–1480-е годы) из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина, заменившая собой непосредственно перед открытием выставки другую картину из ГМИИ, «Мадонну с Младенцем под аркой» начала XVI века кисти последователя Бернардино Бутиноне, сохранившую свое место в каталоге, призвана

обозначить третью, завершающую, фазу метаморфозы «от сакрального к идеальному» и принадлежит уже искусству Раннего Возрождения, знаменуя собой главный вклад Ренессанса в европейское и мировое искусство — создание картины. (Ил. 6–7)

Формирование этого нового, станкового, вида живописи, занявшего со временем лидирующее положение перед лицом существующих и поныне мозаики и фрески, состоялось на основе иконы, уже отметившей собой отрыв изображения от стены, освобождение от непосредственной связи с архитектурой здания и сосредоточившей в себе возможность близкой связи с отдельным зрителем не просто как индивидом, но как духовным субъектом, а позднее — и личностью. Преобразование сущности иконного образа стало результатом выполнения Ренессансом своей исторической миссии: осуществления в преддверии Нового времени итогового синтеза Античности и Средневековья — античной космологической одухотворенной телесности и средневековой очеловеченной божественной духовности, универсальной и бесконечной.

Наиболее адекватным воплощением этого синтеза тела и духа, человеческого и божественного, индивидуального и общего в эпоху Возрождения стало искусство, единственный раз в истории занявшее центральное место в культуре, типология которой определяется как «культура-творчество» (Л. М. Баткин). Восстановив античный принцип «подражания природе» и утвердив на этой основе свой собственный — «изображать то, что видимо» (Л.-Б. Альберти), — Ренессанс таким образом стал на путь реализма и понимания искусства как познания мира. С утверждением гуманизма, отмечает А. Мальро, «подражание предметам и живым существам... становится ценностью» (с. 40). С XI по XVI век, продолжает он, «европейские художники — в Италии и Фландрии, в Германии и Франции — на протяжении пяти веков... пытались чем дальше, тем все полнее преодолеть ограниченность своего искусства двумя измерениями, и то, что они считали слабостью или недомыслием своих предшественников <...>. Они учились изображать материю и глубину и пытались заменить византийские и романские, и позднее — тосканские, обозначения пространства его иллюзией» (с. 73–74), сочетав это, однако, со стремлением к прекрасному, к прямому воплощению идеала, отождествив его с пластическим совершенством, с красотой.

Л.-Б. Альберти в своих трактатах (1430–1450-е годы) утверждал, что произведение искусства должно быть правдиво и прекрасно в одно



6. Бартоломео Виварини. *Мадонна с Младенцем*. 1470–1480-е  
Дерево, темпера. 75 × 53  
ГМИИ им. А. С. Пушкина



7. Бернардино Бутиноне (?). *Мадонна с Младенцем под аркой*  
Около 1485–1495. Фрагмент  
Дерево, темпера, позолота. 93 × 48  
ГМИИ им. А. С. Пушкина

и то же время. Он не видел в этом противоречия, потому что, как справедливо указывает Мальро, как для Ван Эйка на Севере, так и для Микеланджело на Юге «пластическое искусство... было средством приобщения к Божественной реальности...» (с. 35). Следствием этого было неразделимое единство идеального и реального: по Мальро, *идеализированный натурализм*.

Образ, создававшийся художниками Раннего Возрождения, — уже не икона, а картина на религиозный сюжет. Общие очертания традиционной иконографии легко прочтываются, но Богоматерь и Младенец-Христос, в котором отныне различимы черты не маленького взрослого, а ребенка, даны также не в положении торжественного предстояния, а в живом общении, взаимной близости и нежности,



8. Пьеро делла Франческа  
Благовещение. 1552–1566  
Фреска из цикла История  
Животворящего Креста  
Базилика Сан-Франческо, Ареццо

характеризующими диалог Матери и Сына. Золотой фон — эквивалент трансцендентного — уступает место свету неба, глубине уходящего вдаль пейзажа. Линии рисунка четки, цветовые поверхности плотны и ограничены твердыми очертаниями, что заставляет вспомнить тот восторг, который вызывал у Альберти контур предмета, обладавший, по его словам, «поразительной, почти что сверхъестественной силой». Пластика лиц и открытых частей тела создает впечатление твердого субстрата, моделировка в картинах раннеренессансных живописцев подчас напоминает гранение и согласуется с ремаркой Мальро о принятом в Италии этой эпохи начальном обучении живописцев в мастерских ювелиров, а также подтверждает существование культа «большого рельефа» — *gran rilievo*, отвечавшего одной из доблестей живописца, также провозглашенной Альберти в его трактатах: умению «сделать выпуклой вещь невыпуклую», то есть преодолеть родовую особенность живописи как иллюзии на плоскости.

## 6.

Пьеро делла Франческа, один из любимых художников Мальро, предположительно должен был предстать перед посетителями выставки «Голоса Воображаемого музея Андре Мальро» автором какого-либо из своих произведений: подлинником — «Св. Иеронимом с донатором» из музеев Берлина, длительные переговоры о предоставлении которого в итоге не дали результатов, — или каким-либо воспроизведением. Поскольку некоторые шедевры мастера (например, «Бичевание Христа» из галереи Палаццо Дукале в Урбино) были изначально недостижимы, а другие — «Архитектурная ведута» и «Мадонна Синигалья», также из Урбино, — уже экспонировались в ГМИИ в недавнем прошлом, выбор произведения мастера для представления в виде световой проекции или репродукции мог быть достаточно свободным и не ограничиваться только станковыми работами. В результате наиболее отвечающим взглядам Мальро на искусство Пьеро мне показался фрагмент фрескового цикла на тему Истории Животворящего Креста из собора в Ареццо с изображением «Благовещения». (Ил. 8.)

Уникальность и своеобычность западноевропейского подхода к искусству и миру вообще ярко проявились в таком общеизвестном явлении, как станковая картина, сформировавшаяся в эпоху Возрождения и определявшая общее направление искусства живописи на протяжении

нескольких столетий вплоть до авангарда. В теориях Альберти и практике мастеров от Джотто и Мазаччо до Мантеньи, Пьеро делла Франческа и Джованни Беллини происходило становление и развитие *картинного видения*, сначала преимущественно на почве стенной росписи, а затем уже в рамках станкового образа. Ренессансная картина мыслилась как модель мира — малый мир, микрокосм, во всем подобный миру большому. Средоточием ее, тем новым на уровне открытия, что принес Ренессанс, была математическая перспектива в сочетании с наукой о пропорциях. Она была основой построения на плоскости трехмерного пространства и расположения в нем объемных тел с использованием сокращений (ракурсов), определяемых положением фигур и предметов в пространстве: «...божественная пропорция, — пишет Мальро, — соизмеряющая части человеческого тела, признается законом, и от этих идеальных мер ждут руководства всей композицией произведения — сообразной к тому же с движением планет» (с. 91). Эта «грандиозная и показательная греза» служила, по его мнению, «оправданием и поддержкой страсти к гармонии». Освободившись от связи с архитектурой здания, живопись на своей территории осуществила иллюзорный синтез искусств: архитектуры, скульптуры и собственно живописи (цвета и света). Конструктивный, миростроительный дух раннеренессансной живописи в тот период, когда в ней преобладало архитектурное предметно-пластическое начало и отчетливо выступала «открытость формирующего жеста» (А. Г. Габричевский) — захватывающая энергия непосредственного созидания, прямого делания, — помогал ей обнаружить свою «демиургическую» (А. Мальро) природу и совпасть с тем представлением о характере творческого акта, которое автор «Голосов безмолвия» сформировал на основе современного искусства.

«Преобразующее действие» Мальро считает вообще свойством всей нашей цивилизации, «стремящейся скорее изменять мир, чем приспособляться к нему или выбирать из его элементов» (с. 683). В полном соответствии с этим и творчество «предполагает потребность художника выйти за пределы представлений, которыми он питается; творческий процесс — это процесс завоевания, а не подчинение» (с. 722). Из этих предпосылок вытекает положение, служащее объяснением того, почему тем магическим кристаллом, сквозь который Мальро прозревает общую картину прошлого и настоящего мировой культуры, избрано *art moderne*: «Существует основополагающая ценность модернизма, куда более глубокая, нежели доставить глазу удовольствие, и жажда voltar

в себя все — лишь первый ее признак; эта ценность есть *вековая воля к сотворению самобытного мира, впервые ограниченная самою собой*» (с. 712) [курсив мой. — М. С.]. То есть воля к творческому действию, впервые не имеющая внешних ограничений.

Эта гиперболизация, обнажение и внутреннее опустошение творческого инстинкта до состояния его абсолютизации как такового, несмотря на сопровождающие их утраты, «открыла глаза» культуре XX века на таких художников, переживших 400-летнее забвение, как Пьеро делла Франческа и Вермер. Пьеро, по словам Мальро, «изобрел в качестве основного выражения своих персонажей бесстрашие» (с. 98) и по этой причине стал «подлинным символом современной чувствительности» (с. 99), демонстрирующей в лице Ла Тура, Шардена, Эль Греко «пренебрежение к психологической выразительности» и требующей, чтобы выразительность живописи была заключена в ней самой.

Интересно попытаться приложить к Пьеро предложенный Мальро термин «акцент», который в искусстве, по мысли автора, имеет два смысла: один подразумевает характерный для живописца «его способ разборки мира»; второй приобретает им в ситуации, «когда эти акценты, сплоченные, дабы сообща образовать уникальный акцент мастера, превращаются в орудие новой сборки» (с. 639). Аналитические функции его индивидуального «акцента», нацеленные на задачу по *разборке мира*, выполняет у Пьеро математика — геометрия перспективного чертежа, линии устремленных к горизонту ортогоналей, пронизывающие пространство, вымеренное плитами вымостки, и числовые значения пропорций фигур и их отношений к друг другу и пространству. Синтезирующую роль *новой сборки*, связанную с превращением математики чисел, линий и углов в объемную структуру, в *кристаллическое ядро*, исполняет архитектура зданий, колонн и арок, пластика тел и колорит, сливающий детали собираемой модели в единое архитектурное целое, уже отмеченное отдельными признаками световой оптики.

## 7.

Леонардо да Винчи. «Мона Лиза Джоконда». 1502–1503. Париж, Лувр. (Ил. 9.) Понимая, что заполучить редко покидающий стены Лувра шедевр Леонардо, уже однажды, в 1974 году, посетивший Москву благодаря героической «авантюре» И. А. Антоновой, перехватившей «самую знаменитую женщину мира» на пути ее возвращения из Японии в Париж,

вряд ли удастся, а отказываться от посвященных великому мастеру идей Мальро не хотелось, было выдвинуто предложение представить его с помощью уникальной по качеству черно-белой фотографии (в натуральную величину), выполненной А.И. Комечем непосредственно с подлинника и преподнесенной в дар Ирине Александровне.

Однако осуществить этот замысел, поместив в экспозицию репродукцию, в силу изложенных выше причин не удалось.

Искусство Высокого Возрождения в Италии связано с искусством Кватроченто (XV века), многосторонней преемственностью, которая, как утверждает Мальро, не только не исключает *метаморфозу*, но может происходить именно в такой форме. Мальро был одним из первых, кто еще в 40-х годах XX века охарактеризовал переход от Раннего Возрождения в Италии к Высокому как *радикальный перелом*, при том, что прежняя концепция плавной эволюции продолжает сохраняться в современной науке.

В центре указанной метаморфозы, по мнению мыслителя, находится фигура Леонардо да Винчи, из произведений которого в качестве доказательной базы он выбирает именно «Мону Лизу». «Во всех предшествующих картинах, — указывает Мальро, — на греческих вазах и римских фресках, в Византии, на Востоке, у первых христиан всех национальностей, у фламандцев и флорентинцев, у художников Рейна и Венеции (и почти во всей живописи, которую мы для себя открыли: в Египте, Месопотамии, Персии, буддийской Индии, Мексике), в стенописи, миниатюре и живописи маслом художники рисовали «контуром» (с. 74). «Решающее техническое открытие Леонардо» — его знаменитое «сфумато» — заключалось в «размывании контура». Вслед затем, «увлекая границы предметов в даль, уже не являющуюся абстрактным участком прежней перспективы <...> — в даль, растворенную в голубизне, Леонардо... создал или систематизировал пространство, какого в Европе никто никогда не видел и которое не только было местопребыванием тел, но и влекло за собой персонажей и зрителей и подобно времени, струилось в безграничность. Однако это пространство — не пустота, и даже прозрачность его исполнена живописи» (с. 74). В итоге «между обычным человеческим зрением и картиной установилось явственное согласие», и изображенные фигуры в полноте своей жизненной иллюзии «словно бы обрели независимость от живописи» (с. 74).

В свете сделанных открытий персонажи картин его самого и его современников (Рафаэля и других) кажутся зрителю более «похожими»,



9. Леонардо да Винчи  
Мона Лиза Джоконда. 1502–1503  
Дерево, масло. 77 × 53. Лувр, Париж

чем у Джотто или Боттичелли. Но такой разницы между живописью Леонардо и художников последующих веков уже не будет, потому что достигнутая им сила иллюзии «задала направление всей дальнейшей живописи» (с. 75), вплоть до авангарда.

В понимании роли Леонардо как «великого художника, чье влияние на других оказалось самым широким и продолжительным», мастера, усилиями которого живопись собственно и стала живописью в полном соответствии своему понятию, Мальро близок к взглядам Поля Валери, на труды которого он опирался. Но открытие динамического момента в живописи Леонардо, свойственного ей оптического гипноза, увлекающего зрителя в мир картины, и, в особенности, перехода пространственно-пластического начала посредством его «струения в безграничность» в начало временное, придает его интуиции черты, близкие гениальности.

Размывание контуров с помощью мягкой воздушной дымки было важным признаком совершенной Леонардо метаморфозы, но оно не отражает всей глубины осуществленных им преобразований. Картина Леонардо — не архитектурная модель, не кристаллическая структура, вовлекающая зрителя в процесс ее конструирования. Она знаменует собой иной характер образной целостности, а именно: *оптическое единство*, созданное светом и тенью. Не светотенью, создательницей объема и рельефа, а самостоятельными свободными стихиями, ярким теплым светом и светозарной тенью, впервые в истории трактованными как атрибуты не тел, а пространства. Они наполняют его своим неустанным текучим взаимодействием — «струением», создавая в картине обширные зоны прозрачной полутени, которую Леонардо считал основой живописи, и превращают трехмерную геометрическую пустоту с помещенными в ней телами в одухотворенную подвижную среду — природную, с полным воздуха небом и голубой далью, и эмоциональную — эпическую, лирическую, драматическую...

Уступая первенство свету и тени, цвет либо поддерживает и сгущает тень, либо помогает обнаружить свет, концентрируя его до яркой сияющей вспышки, однако вместе они создают и поддерживают главное качество новаторской живописи Леонардо: органическую целостность ее живописной ткани, сплошной, живой, не разложимой на элементы. Это то, что он передаст в наследство Тициану, Веласкесу, Рембрандту, Вермеру, Ватто, Гейнсборо, Констебл, Гойе... В его собственной живописи это вновь обретенное свойство помогло преодолеть противоречие, ко-

торое ренессансное сознание до поры до времени не осознавало, так же как несовместимость реальности и идеала, правды и совершенной красоты. Оно крылось в системе ренессансной перспективы, и впервые было обнаружено испанским философом Хосе Ортегой-и-Гассетом, указавшим, что в ренессансной картине точка схода ортогоналей на горизонте есть точка бесконечности (где еще могут пересечься параллели?), а в пределах единого «зрительного луча», организующего композицию картины, совмещены два разных способа восприятия: ближнее зрение, направленное на непосредственно предлежащее пространство, и далевое видение, требующее другого, панорамного, обзора взглядом, парящим над пространством. Леонардо открыл это противоречие, но идеологически не принял его, угадав в нем опасность разрушения ренессансной гармонии, и положил в основу своего образного мышления, своего искусства его преодоление.

В портрете «Моны Лизы» отчетливо различимы два разных пространства. В одном находится героиня, сидящая на балконе прямо перед зрителем, и непосредственная близость ее присутствия составляет важнейший аспект замысла художника и содержания образа. Потому что главным зерном этого замысла и смыслом портретного изображения было максимально полное воссоздание живого облика флорентийки Лизы Герardini. По отзывам современников, это чудо состоялось и породило славу, которая продолжает жить до сих пор, когда оно, это чудо, почти утрачено. Вместо модной парчи или тисненого бархата — темно-зеленое платье из шелковистой ткани, мягко облегающей плечи и грудь, вместо сложной прически с перевитыми жемчугом прядями — свободно распущенные каштановые волосы, подчиненные строгой линии силуэта, созданной прикрывающим их прозрачным шарфом, но пушистые и мягкие по сторонам шеи и щек, никаких драгоценностей на груди и руках, ибо все было подчинено требующей самозабвенного созерцания изощренной магии света и тени, передающей нежное тепло живого тела, блеск глаз из-под густых ресниц, легкое дыхание, веющее вокруг чуть тронутых улыбкой губ. Иллюзия живого, сотворенного кистью художника, решившего как можно полнее использовать новые возможности живописи маслом, была столь захватывающей, что, по словам Вазари, казалось, будто у героини бьется пульс в дужке шеи.

И эта ошеломляющая своей близостью достоверность была тем интимнее и доверительнее, особенно в трактовке поразительных по женственной естественности рук Моны Лизы, что позади нее открывалось,

падая в бездну сразу за ее плечами, огромное вселенское пространство — мир, «струящийся в безграничность», мысленное «путешествие» по долинам, дорогам, акведукам, горам которого неостановимо превращает пространство во время. Человек над миром, согласно антропологии Пико делла Мирандолы, свободный в выборе стать ангелом или зверем, человек в центре мира, его средоточие, его душа — *corula mundi* по антропологии Марсилио Фичино, по Леонардо, представлен в образе женщины — самой Природы, самой Жизни, непобедимая прелесть и покоряющая явленность которой возносится над бесконечностью мира, покорно приникающего к ее плечам и простирающегося у ее ног.

Заимствуя выразительное сравнение из стихотворения Бодлера «Маяки» из цикла «Цветы зла» (Сплин и идеал, IV), в котором Рубенс, Леонардо, Микеладжело, Пюже, Гойя, Делакруа по воле поэта преодолевают гнусность и грязь бытия и предстательствуют перед Богом за человечество, Мальро создает свой ряд «маяков» — гениев живописи. «Всякое великое произведение искусства, — пишет он, — высвечивается лучами маяков, пронизывающими историю искусства и историю вообще, — и погружается в темноту, стоит им сместиться: Пьеро делла Франческа долгое время не считался одним из величайших живописцев всех времен, а с тех пор, как он стал таковым, сильно изменился Рафаэль» (с. 54).

## 8.

Рембрандт Харменс ван Рейн. «Проповедь Христа». 1650–1654. ГМИИ им. А. С. Пушкина; «Христос, распятый между двумя разбойниками (Три креста)». IV состояние. 1653. ГМИИ им. А. С. Пушкина. (Ил. 10–11.)

Рембрандт, один из любимых героев Мальро. Преломленный сквозь призму размышлений и оценок писателя, он получил — несмотря на проведенные сокращения — достаточно адекватное отражение в экспликациях выставки и в ее каталоге. Два сопоставления-диалога, осуществленные по инициативе И. А. Антоновой, оба достаточно неожиданные — Тициан («Портрет Папы Павла III», 1545–1546, Санкт-Петербург, Эрмитаж) — Рембрандт («Портрет старушки», 1654, ГМИИ) и Веласкес («Сцена в таверне (Крестьянская трапеза)», 1618–1620, Будапешт, Музей изобразительных искусств) — Рембрандт («Артакеркс, Аман и Эсфирь», ГМИИ) — оказались на поверку глубоко содержательными, сущностными. Они замечательно «совпали» с тем пониманием

искусства вовлеченных в образное «собеседование» мастеров, какое присутствует на страницах «Голосов безмолвия».

Графическим произведениям Рембрандта повезло меньше. Первоначально включенные в раздел от Средневековья до конца XVIII века и перенесенные затем ради диалога с офортами Гойи в материал искусства XIX–XX веков, они удостоились в каталоге всего двух фраз.

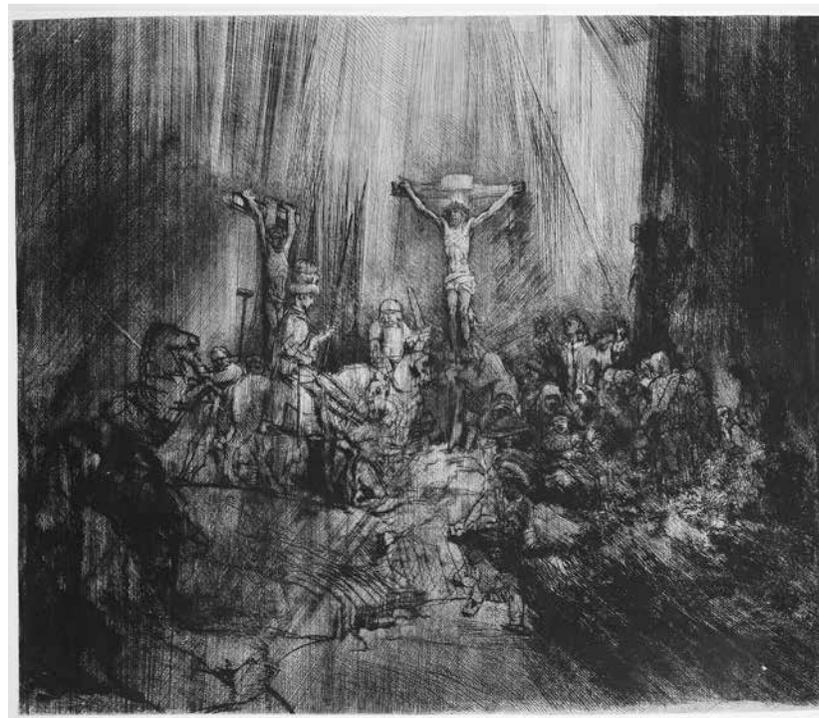
В то же время Рембрандт-гравёр — не менее выдающееся явление, чем Рембрандт-живописец. Только о Леонардо да Винчи, Рембрандте, Дюрере, Гойе и Пикассо можно сказать, что их гений равно плодотворно раскрылся и в живописи, и в графике. Рембрандт начал работать в технике офорта еще в тридцатых годах, создавая эпизоды из народной жизни и изображения нищих с помощью угловатых, оголенных линий, почти не прибегая к штриховке. Ко времени создания наиболее выдающихся своих произведений, таких как «Проповедь Христа», он уже во всеоружии зрелого и даже позднего мастерства. Художник утверждал в гравюре эстетику рисуночного наброска, эскиза. Большинство офортов создавалось им прямо на доске. Эскизная свобода, непосредственность исполнения, за что его упрекали в «незаконченности», вносила в его офорты момент динамики, становления и открывала простор воображению и творческой активности со стороны зрителя. «Вещь закончена, — говорил Рембрандт, — если художник достиг того, чего намеревался достичь». Мастер переосмыслил собственно технические особенности создания гравюры. Как известно, он использовал «барбы» — металлические заусенцы, образующиеся при процарапывании медной пластины офортной иглой при нанесении на нее рисунка. Их было принято счищать, но Рембрандт ввел обычай сохранять их, потому что они задерживали краску. Под давлением пресса она растекалась, линия становилась сочной, а то и трансформировалась в пятно глубокого бархатистого тона. Эта бездонная, таинственная тень по контрасту создавала удивительное богатство света — от еле теплящихся отблесков и вибраций в прозрачной полутени до интенсивного сияния вокруг фигуры Христа.

Офорт «Христос, распятый между двумя разбойниками (Три креста)» потребовал от Рембрандта семи лет работы и прошел несколько авторских состояний (число которых — неслыханно для предшественников — доходило у Рембрандта до 6, 9, 12): среди них I–III почти идентичны, IV–V связаны с изменениями, прежде всего в положении фигуры всадника слева у края композиции, сначала расположенного



10. Рембрандт Харменс ван Рейн  
*Проповедь Христа*. 1650–1654  
Офорт, сухая игла. 15,9 × 21,1;  
15,4 × 206  
ГМИИ им. А. С. Пушкина

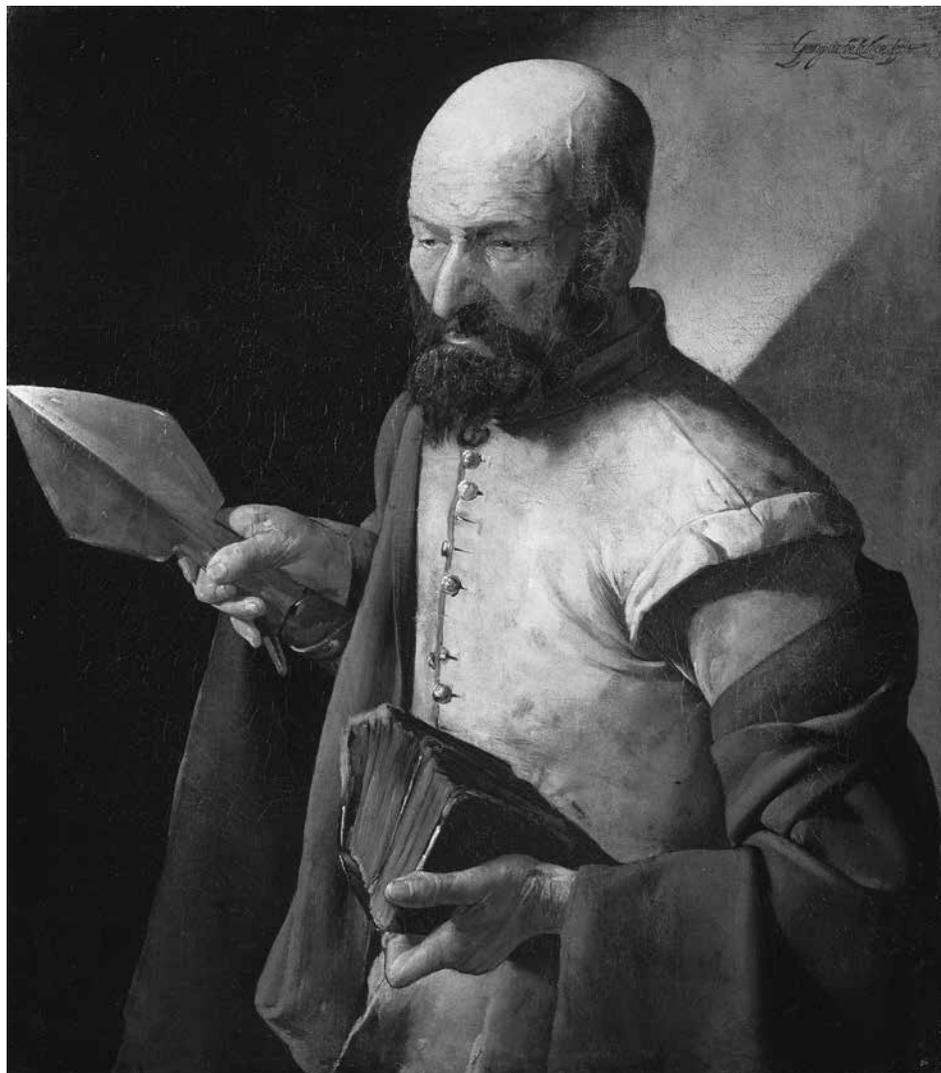
в профиль, вдоль плоскости изображения, затем продвинувшегося ближе к центру, при этом лошадь повернулась головой к зрителю. Это изменение способствовало большей концентрации внимания на фигуре распятого Спасителя. Множество погруженных в тень свидетелей распределилось строго по сторонам образовавшегося прорыва к средоточию композиции, где удар хлынувшей с распахнутых небес лавины сияющих лучей внезапно открывает миру смысл совершающейся драмы — торжествующей симфонии великого искупления, вторящей языком искусства словам Евангелия от Матфея: «И вот, завеса



11. Рембрандт Харменс ван Рейн  
*Христос, распятый между двумя  
разбойниками (Три креста)*  
IV состояние. 1653  
Сухая игла, резец. 38,4 × 45  
ГМИИ им. А. С. Пушкина

в Храме раздралась надвое, сверху донизу: и земля потряслась, и камни расщелились; /И гробы отверзлись; и многие тела усопших святых воскресли» (Мф. 27, 51–52).

Мир Рембрандта, по Мальро, — это «мир музыкального преображения света и тени, в мир, который хочет быть — и вскоре станет — миром с Богом» (с. 545). «В момент рождения светского искусства его дрожащие руки, нащупавшие плащ странника, что постучался в двери постоянного двора в Эммаусе, кажется, только и удерживают этого странника на Земле» (с. 547).



12. Жорж де Латур. Святой Фома с копьем. Около 1630  
Холст, масло. 70 × 62  
Лувр, Париж

## 9.

Жорж де Латур. «Святой Фома с копьем». Около 1630. Париж, Лувр. (Ил. 12.) Появление подлинника Жоржа де Латура на московской выставке было событием. Развернутый анализ картины, имевший целью познакомить зрителя с сюжетом и достаточно редким мастером, был по необходимости почти полностью сокращен, но высказывания Мальро об искусстве художника, даже в редуцированной форме, создавали определенное впечатление о направленности мысли писателя, характере его оценки и нуждаются лишь в незначительных дополнениях.

Так, стремясь отделить «хрупкое и задумчивое» искусство Латура от Караваджо, связь с которым отрицать невозможно, Мальро полагает, что он «использует то, что взял у Караваджо, так же, как христианские архитекторы использовали античные колонны, возводя церкви «к вящей славе Божьей...»» (с. 452). «Его театр — это не драма... а ритуальное представление, замедленный спектакль» (с. 457). «Его секрет — способность в иллюзорном, на первый взгляд, изображении передать объемы, словно это поверхности, — пятнами». Герои Латура весомы, но они «освобождаются от массы благодаря своего рода прозрачности» (с. 438). Всюду, даже в «Шулере», Латур «верен поверхности, которая не исключает объем, но не изображает его, а намечает — создает объем, не выступающий [курсив автора. — М. С.]. Утверждению поверхности служит у него и обычная для тогдашней живописи свеча» (с. 442). Мастер часто изображает фигуры второго плана, показывая их в профиль, «опять-таки лишенный рельефа». В частности, персонаж в «Поклонении пастухов» «показывает, насколько легко и полно Латур избавляется от реальности и как это ему удастся» (с. 441). «Искусство удивительное, — размышляет Мальро, — если подумать о роли, которую играет в нем освещение, — ведь именно освещение позволяет Латуру создать плоскости без рельефа» (с. 444). Свет у Латура — вневременный и т. п.

При всей очевидной тенденциозности самой зрительной установки Мальро — «плоскостного считывания» произведений Латура, сближающего его искусство с *art moderne*, — в его интерпретации присутствует ценное зерно: предпосылка для того, чтобы сконцентрировать внимание на тех сторонах творчества мастера, которые направлены на опосредование реальности, придание ей метафизических черт, переносящих ее в сферу возвышенного созерцания.

## 10.

Жан-Батист Симеон Шарден. «Натюрморт с атрибутами искусств». Около 1724–1728. ГМИИ им. А. С. Пушкина. (Ил. 13.) Как и Латуру, Рембрандту, Эль Греко, Гойе, Шардену принадлежит место среди избранных Мальро. Попытки получить для выставки подлинник мастера (в частности, его «Астронома» из Лувра) не увенчались успехом. Однако при включении собственного подлинника Шардена, неизменно находящегося в постоянной экспозиции ГМИИ им. А. С. Пушкина и уже примелькавшегося посетителям — «Натюрморта с атрибутами искусств» — в контекст диалога с натюрмортом Сурбарана из Прадо (и голландца Геррита Виллемса Хеды, позднее из экспонатов выставки исключенного) произошло чудо — новое открытие картины, акт «воскрешения» ее образа, подтвердивший эффективность метода Мальро.

В отличие от шедевра Сурбарана, связанного с революцией Караваджо на рубеже XVII столетия, с открытием неидеальной реальности, ее драматизированного светом, патетически абсолютизированного возвышения, натюрморт Шардена принадлежит уже XVIII веку, эпохе Просвещения. «Метаморфоза идет медленно, но почти непрерывно», — пишет Мальро, прослеживая приближение момента рождения *art moderne*. «Закрепление буржуазии», состоявшееся после революции, о котором вспоминает Мальро, готовилось постепенно и уже в предреволюционную эпоху ознаменовалось тем, что третье сословие перестало копировать чуждую ему аристократическую культуру — быть «мещанином во дворянстве» — и сформировало не только свои социально-политические установки, но и собственные эстетические ценности. Шарден был одним из выдающихся творцов этого нового мира, отождествленного им с образом дома, семейных радостей и забот, повседневного труда, с женщиной — домовитой хозяйкой и матерью в центре его, создательницей уюта, порядка, средоточия нравственной чистоты и душевного тепла, вносящей в жизнь уверенность, гармонию и покой.

Натюрморт был преимущественной частью живописного наследия Шардена, сюжетные композиции появились во второй половине его творческого пути. Опираясь на натюрморты, Мальро выделяет характерные черты облика мастера: «Он выбирает кувшин, а не вазу, — пишет мыслитель, — бак с водой, а не чашу; лимонная корка не скручивается у него в спираль; но неприятный предмет и предельная простота допускают самое что ни на есть явственное присутствие художни-



13. Жан-Батист Симеон Шарден  
Натюрморт с атрибутами искусств  
Около 1724–1728  
Холст, масло. 53 × 110  
ГМИИ им. А. С. Пушкина

ка. Подобно “Менинам”, лучшие картины Шардена показывают мир как разнородную первоматерию, в которую вносит порядок суверенная живопись...» (с. 334).

«Натюрморт с атрибутами искусств» из собрания ГМИИ ранее датировался около 1750 года, вблизи, но чуть раньше, серии наддверных композиций — десюдепортов — на тот же сюжет, заказанных художнику братом мадам Помпадур, маркизом Мариньи, и затем повторенных (1765) для российской императрицы Екатерины II. Однако декоративное назначение этих серий, определившее относительно крупные репрезентативные масштабы, густой цвет, плотное, несколько тяжеловесное письмо составивших их холстов, далеки от картины из нашего музея. Она, напротив, представляется достаточно близкой свежей, легкой, светоносной живописи мастера конца 20-х годов, времени создания находящихся в Лувре его знаменитых «Ската» и «Буфета», за которых он был принят во французскую Академию. Возможно, это один из первых его опытов соприкосновения с темой и жанром *интеллектуального натюрморта*, отмеченного печатью артистизма, связанного с идеей творчества.

В голландском городе Лейдене существовала традиция такого рода натюрмортов — сохранился «Натюрморт с книгами», старинными музыкальными трактатами, который связывают со школой Рембрандта. Но повышенной одухотворенности, атмосферы сосредоточенной, интенсивной работы мысли, создаваемой в этой картине контрастом яркого света горящей свечи и глухого молчания окружающей ночи, в картине Шардена нет. Его просветительский «разум» — трезвый, ясный, действующий при свете дня. Поразительным образом он умеет извлечь из чуть суховатой точности взгляда, демонстрирующего приметы труда архитектора и рисовальщика (свернутые в рулон графические листы и чертежи), скульптора (гипсовая отливка головы мраморной статуи Жана-Баттиста Пигалья «Меркурий, поправляющий сандалию»), живописца (палитра и кисть), гравера, писателя (книги), — поэзию, близкую «интеллектуальной радости» Декарта. Решающую роль в создании образа творчества как духовного счастья играет сама живопись — Мальро прав: легкий мазок, рассеянный свет, светоносность серо-серебристого фона и гармония, созданная градациями серо-голубого, белого, золотисто-коричневого и красно-розового, оттененных полоской бархатисто-черного (край коробки) и темно-серого (край стола), заставляющих цветовые пятна светиться изнутри.

Обсуждая проблему сходства с реальностью, которое новое искусство объявило фикцией, но которое «долгое время охранялось той почтительностью, с какой относились к “природе” великие художники» (с. 331), Мальро специально выделяет особую группу мастеров, которые «кажется, и в самом деле ограничивали себя заурядной видимостью, и уверяли, что это ограничение шло на пользу их таланту. Они принадлежали зачастую к особому типу людей — к типу Шардена и Коро: это были самые неромантичные люди в мире. Буржуа? Не думаю, что для буржуа характерно смирение, и робкий и добродетельный Коро кажется мне более похожим на Анджелико, чем на Энгра. А смирение Шардена предполагает не столько повиновение натуре, сколько ее разрушение ради картины» (с. 332). Не «так уж подчинена реальности» «восхитительная голубизна фона» в его картине «Юный рисовальщик», а его «Поставщица» (другое название — «Возвращение с рынка», 1739, Париж, Лувр) — это, по мнению Мальро, «гениальный Брак, изящество которого, однако, обманывает зрителя...» (с. 332). Продолжая свою мысль, Мальро поясняет, что он подразумевает под «разрушением реальности» в интересах картины: «Шарден не является



14. Питер де Хох. *Женщина, взвешивающая золото*. Около 1664  
Холст, масло. 61 × 53  
Государственные музеи, Картинная галерея, Берлин



15. Ян Вермер Делфтский  
*Женщина, взвешивающая жемчуг*  
1663–1665  
Холст, масло. 39,7 × 35,5  
Национальная галерея, Вашингтон

одним из малых мастеров XVIII века, лишь более тонким, чем его соперники; он, как и Коро, тихо, но настойчиво *упрощает* [курсив автора. — М. С.]. Его молчаливое мастерство разрушает натюрморт голландского барокко, превращает его современников в декораторов, и никто во Франции со времен смерти Ватто и до Революции не может с ним сравниться...» (с. 332).

## 11.

Питер де Хох. «Женщина, взвешивающая золото». Около 1664. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея. (Ил. 14.) Перспектива использования репродукций на выставке «Голоса Воображаемого музея Андре Мальро» вдохновила кураторов на попытку воспроизвести предложенное самим писателем сравнение — диалог картин Питера де Хоха и Вермера на близкий сюжет.

Мастеров одно-двухфигурного бытового жанра принято относить к категории «интимистов». На картинах кабинетного формата голландские живописцы изображали, как правило, интерьер дома, нередко с перспективой, позволяющей видеть проход из одной комнаты в другую и далее, или уголок замощенного плиткой двора с дверью погребца, небольшим садиком и сквозным выходом на берег канала. В этом ограниченном уютном пространстве помещались эпизоды повседневного домашнего быта, связанные с заботами о детях, хозяйственными хлопотами, простым досугом. В творчестве Питера де Хоха сцены в интерьере тяготеют к первой половине творчества, позднее он сосредоточивается на теме «двориков». Его живопись отличает правдивая, связанная с материальной природой предмета цветовая гамма, ясность пространственных решений и свет — солнечный, теплый или дневной, рассеянный, передающий уютную атмосферу дома и свежее дыхание природы. Общий эмоциональный тон его искусства ровный, спокойный, несколько однообразный. В берлинской картине женщина в типичном домашнем одеянии состоятельной горожанки — накрахмаленном белом чепце, плотно охватывающем голову, и длиной кофте из дорогой материи с отделкой белым мехом, — одна, расположившись у стола вблизи окна, из которого льется мягкий свет, на маленьких весах взвешивает золотые монеты, дабы выяснить содержание золота в них и установить их истинную цену. Занятие в те времена, при частой порче монеты злоумышленниками и еще больше при изменении ее состава со стороны властей, прибегавших к этому в целях экономии — одновременно и обыденное, и ответственное. Дорогие обои на стене, живописность которых явно увлекла художника, и одежда женщины свидетельствуют о серьезном отношении к накоплению богатства, бережливости и осмотрительности, относящихся к протестантским доблестям голландских бюргеров.

## 12.

Ян Вермер Делфтский. «Женщина, взвешивающая жемчуг». 1663–1665. Вашингтон, Национальная галерея. (Ил. 15.) Долгое время картина была известна под таким названием. На стене позади женщины, держащей в поднятой над столом руке маленькие весы, исследователи различили изображение Страшного Суда. В средневековых интерпретациях этого сюжета важное место занимала выполняемая архангелом Михаилом процедура взвешивания душ восставших из мертвых людей для отделе-

ния праведников, направлявшихся в Рай, от грешников, которым был уготован Ад. Поза женщины, с высоким животом, чуть выступающим между полами темно-зеленой, отороченной белым мехом кофты, навела на мысль, что она беременна. С этим связывалось мечтательно-отрешенное выражение ее лица с полуопущенными веками и чуткое состояние, словно бы прислушивания к тому, что происходит в ней, ищущее внутреннего равновесия между нею самой и зародившейся в ней новой жизнью. Подобное прочтение поддерживалось атмосферой повышенной одухотворенности, созданной светом, едва проникающим из-под верхней ставни окна в густой сумрак комнаты, и цветом, глубоким и интенсивным, контрастирующим с белым сиянием свободно расстегнутого чепца женщины, не нарушающим, однако, царящей повсюду тихой сосредоточенности, смягченной задумчивой полуулыбкой женщины.

Однако конец XX — начало XXI века развенчали поэтическую концепцию. Факт беременности, основанный на чисто внешнем впечатлении и не принятый многими исследователями, был опровергнут распространенным у голландок обычаем носить толстые теплые юбки, предохраняющие от холода в плохо отапливаемых домах, что подтверждается многочисленными изображениями переносных жаровен для согревания ног. При более внимательном анализе выяснилось также, что жемчуг действительно вынут из лакированной коробки, лежит на столе, но в чашечках весов жемчужин нет: женщина только собирается заняться взвешиванием, поглощенная созерцанием самих весов — увлеченная чудом их зыбкого, неустойчивого баланса как таковым и погруженная в сонм ассоциаций, в том числе морального и эсхатологического свойства в духе протестантской этики, вызванных в ее памяти этим феноменом. «Аллегория равновесия» как вариант названия не удовлетворяет. Более убедительным было бы назвать картину «Взвешивание жемчуга» — использовать безличное определение занятия женщины в общем виде, без указания стадии затеянного ею дела, на которой она находится: уже взвешивает или только собирается это сделать.

Для Мальро Вермер — увлекательный и значимый предмет. Довольно жестко констатируя, что «уделом художника-протестанта становится... служение любым ценностям за исключением духовных, будь то ценности английской аристократии или голландской буржуазии», он поясняет, что «выброшенный из привычного для себя мира» (имеется в виду многовековая связь искусства с церковью) вследствие Реформации и всего, что вызвало ее к жизни, этот художник «обнаружил мир

нижележащий — бранный мир обыденности, который предстояло открыть взору Европы» (с. 547). «И одному из них, — полагает мыслитель, — суждено было доказать, что всего-навсего искусный живописец, не покидая, казалось бы, вселенную Питера де Хоха, но уже понимая то, о чем явственно догадывался Халс и более смутно Терборх, может соперничать с Рембрандтом <...>: в мире без ценностного ядра живопись может спасти одиночка, который сделает ее саму ядром для себя» (с. 550).

И этот отважный одиночка, равный Рембрандту, — «Вермер — голландский интимист для социолога, но не для художника. Анекдот, отнюдь не случайный в голландской живописи элемент, к тридцати годам ему наскучил. Искренний сентиментализм его соперников ему чужд; атмосфера его картин всегда основана на поэзии и создана виртуозной кистью; с точки зрения техники он столь же далек от Питера де Хоха, с которым его часто путали прежде (сравните “Женщину, взвешивающую золото” де Хоха с вашингтонской “Женщиной, взвешивающей жемчуг”), сколь от Терборха или лучших вещей Фабрициуса» (с. 550–552). «Объемы Вермера (для них нужно найти другой термин) повинуются закону упрощения: «Девушка с жемчужной сережкой» подобна полупрозрачной гальке, пронизанной светом; жесты и выражения лиц не переходят границы намека; <...> Много говорилось о пространственности “Улочки” и “Вида Делфта”, но, глядя на эти картины и сравнивая их с многочисленными и в Рейксмузее, и в Маурицхейсе пейзажами современников Вермера, поражаешься противоположному: они построены из обширных плоскостей, перпендикулярных взгляду зрителя. Это своего рода развертки, тогда как практически все пейзажи той эпохи, в том числе городские, представляют собой перспективы» (с. 552–553).

Здесь снова очевидна целеустремленная модернизация восприятия шедевров мастера, возможно, навеянная общением с репродукциями, широко практиковавшимся Мальро. «Однако, — замечает он, — современное искусство еще не началось. Превращение мира в живопись не провозглашается Вермером, а наоборот, остается секретом, как и у Веласкеса в «Менинах». Реальность не переходит в подчинение живописи, это живопись подчиняется ей и словно бы ищет манеру, которая не была бы рабой иллюзии, но и не противоречила бы ей, сохраняя равновесие... К 1670 году Халс и Рембрандт умерли, и вместе с ними умерла целая эпоха. Вермер и те, кто следует за ним, как модернизм за романтизмом, возвещают новую эпоху, которая заявит о себе через двести лет» (с. 552–553).

## 13.

В заключение представляется уместным привести полностью, без купюр, подготовленную для каталога выставки «Голоса Воображаемого музея» характеристику, данную Мальро культуре XVIII века, приобретшей в последние годы новую актуальность.

Для создателя «Воображаемого музея» XVIII век, эпоха Просвещения, открывается чередой утрат: в конце предыдущего столетия умирают Веласкес, Пуссен, Вермер, уходят Корнель, Расин, в середине века — Гендель и Бах, связанные с духовными ценностями отошедшей эпохи. При этом «христианская цивилизация, — по мнению Мальро, — теряет не просто одну из своих ценностей, она теряет даже больше, чем веру, — человека, устремленного к Богу, на смену которому приходит человек, направляемый идеями и действиями [курсив мой. — М. С.]. Руководящая ценность распадается на множество ценностей. Абсолют — вот что покидает западный мир. Речь тут не о религии, а о фундаментальном чувстве, что вырывает человека из жизни и связывает его с вечностью. Гордый своим спасением, Запад позабыл, что многие религии непринужденно общались с потусторонним, великие религии отвечают зову вечности, но это — вовсе не вечная жизнь человека» (с. 554–556).

«Эта связь с вечностью, — продолжает автор, — бросается в глаза в восточных религиях, которые мы хорошо знаем. ... разве не очевидна она и в буддизме, привязанном к колесу, чтобы вечно от него уклоняться, или в брахманизме, который и есть не что иное, как вечность? Антирелигия XVIII века ищет себе предшественников, но хотя были греческие скептики, не было скептической цивилизации (и для нашей цивилизации определяющим является не агностицизм, а стремление к завоеванию мира). Даже осмотрительное конфуцианство нуждалось в Сыне Неба <...> среди предшествующих нам цивилизаций не было ни одной — исключая, возможно, римскую, — которая столь полно определялась бы *стремлением слиться с миром сим* [курсив мой. — М. С.], дабы обрести в нем свою вечность» (с. 556).

«Но вечность ушла из мира. Наша цивилизация стала столь же глуха к христианскому слову, сколь глуха и к легендарному зову созвездий и священных древ <...> ... на смену вечной комедии, наступившей после агонии вечности, не пришла вечность достойная своего имени, ее место занимает единственный враг, которого сумел отыскать для вечности разум, — история» (с. 556).



16. Жан-Антуан Ватто. *Вывеска*  
*Жерсена*. 1720  
Холст, масло. 163 × 308  
Дворец Шарлоттенбург, Берлин

«Религиозное чувство, простирающееся от поклонения до священной ужаса, минуя любовь, меняло формулу не раз, но разум и наука стали не очередным его превращением, а отрицанием. Отрицанием со стороны тех, кто просто не желал этого чувства знать — и вскоре присягнул власти человека, *воздвигнувшего на роль Высшего существа самого себя*» [курсив мой. — М. С.] (с. 554). Стремление «слиться с миром сим» и в нем отыскать «свою вечность», отмеченное мыслителем как одна из ценностей эпохи, на которую распалась основная, абсолютная ценность, стало источником гедонизма, столь характерного для дворянской культуры XVIII века, для рококо. И само это явление, и творчество Буше, как наиболее адекватное его воплощение, не привлекали специального внимания писателя. Единственный из мастеров начала века, кто постоянно упоминается Мальро, — это Ватто, его «Отплытие на остров Киферу» (1717, вариант из Лувра) и «Вывеска Жерсена» (1720, Берлин, Шарлоттенбург), рассмотренные им в связи с проблемой *гения и шедевра*. (Ил. 16.) Рассуждая о произошедшем в XVIII–XIX веках перемещении индивида в центр культуры, о ситуации его творческого «самовластия» в эпоху утраты абсолюта, он пишет: «Гений и есть это могущество самовластия, выражением которого является концентрация, а наивысшим выражением — шедевр» (с. 526). О «Вывеске Жерсена» Мальро говорит как об «итоговой работе» или даже «завещании» Ватто, его безусловном шедевре (с. 526).

Отмечая осуществленное разумом выдвигание истории на роль главного «врага вечности», Мальро пронизательно указывает на XVIII век как начало историзма в мышлении и культуре, полный расцвет которого произойдет в следующем столетии. При этом не менее справедливо его наблюдение, что «агония исторической живописи начинается в XVIII веке, хотя только она допускалась тогда в картинные галереи наряду с портретами». Выдвигание человека на роль «Высшего существа» [здесь явно просматривается аллюзия на Великую французскую революцию и Робеспьера. — М. С.] также оценивается Мальро не однозначно. Новая ситуация выдвигает духовно-нравственные ориентиры другого рода: «Заменить абсолют воодушевлением позволили Разуму новые ценности, рожденные в борьбе: народ, нация — которые, во всяком случае, в бою, вполне годятся на роль причастия» (с. 557). В этом замечательном высказывании, исполненном глубокого смысла, суммирован не только опыт Французской и других революций, но и периода войны 1939–1945 годов, проведенной Мальро в том числе и непосредственно «в бою», среди тех, кто также причастился ценностей борьбы, свободы, нации, народа.

Говоря о судьбах художественной культуры в указанных обстоятельствах, Мальро отмечает: «Перестав служить средством созидания священной вселенной, на несколько последующих веков пластическое искусство стало средством создания воображаемого или преображенного мира» (с. 56). Метаморфоза перехода от идеально-реального (XVII век) к воображаемому означает отрыв созидательного действия от фундаментального, бытийного начала, от Абсолюта, и перемещение основ творческого акта всецело в во внутренний мир индивида, при этом если в эпоху романтизма воображаемое принимает форму фантастического, то в культуре XVIII века оно приобретает черты театральности.

Первую часть «Голосов безмолвия» — издания 2012 года, на которое мы до сих пор ссылались и будем опираться далее, — составил «Воображаемый музей» в редакции 1951 года. В редакции «Воображаемого музея» 1963 года (опубликован на французском языке в 1965 году), Мальро пишет, что в это время живопись встретила «другую мощную сферу воображаемого — театр». Он занимал в жизни все больше и больше места: в литературе, где он приобрел первенство, в церкви, где он распространил свой стиль на религию. «Для Церкви, менее озабоченной выражением веры, нежели принуждением к набожности, какая живопись была бы более эффективной, чем та, которая наделена наибольшей иллюзорностью? — задается вопросом писатель. — Джотто писал для верующих так, как он писал бы для святого Франциска Ассизского; новая живопись не обращается к святым и менее стремится создать свидетельство, чем обольщать. Откуда вопиюще светский характер этого искусства, которое хотело бы быть таким набожным. Его женщины-святые ни полностью святые, ни полностью женщины. Они сделались актрисами. Отсюда также значение переживаний и лиц: главным выразительным средством живописи становится персонаж. <...> Как поздняя готика воплощала обширную мистерию, так эта живопись представляет большую оперу: она хотела бы быть возвышенным театром. Также эстетика чувства в конце XVIII века совершает выгодный обмен с эстетикой разума: нравиться разуму возможно, только *трогая сердце*»<sup>4</sup>.

Не лишне вспомнить в связи с этим, что именно XVIII век был создателем слова «индивидуальность» — *l'individualité*. Первым его употребил Дидро.

4 Malraux A. Le Musée imaginaire. Paris: Gallimard, 1965. Pp. 22–23.